Über typische Durchbrechungen der dramatischen Einheit

im französischen Theater in seiner Entwicklung bis an den Ausgang der klassischen Zeit.

Erster Teil:

Das mittelalterliche Theater.

Inaugural-Dissertation

welche
nebst den beigefügten Thesen
mit Genehmigung der
philosophischen Fakultät der Universität Breslau
zur
Erlangung der philosophischen Doktorwürde
am Freitag, den 24. Mai 1901, mittags 12 Uhr
in der Aula Leopoldina
öffentlich verteidigen wird

Paul Bürger.

Opponenten:

Cand. phil. **Emil Dreesbach.**
Cand. phil. **Fritz Mebus.**

Breslau 1901.
Druck von R. Menzel, Buch- und Kunstdruckerei in Sagan, Bizzaplatz.

Über typische Durchbrechungen der dramatischen Einheit

im französischen Theater in seiner Entwicklung bis an den Ausgang der klassischen Zeit.

Erster Teil:

Das mittelalterliche Theater.

Inaugural-Dissertation

welche
nebst den beigefügten Thesen
mit Genehmigung der
philosophischen Fakultät der Universität Breslau
zur
Erlangung der philosophischen Doktorwürde
am Freitag, den 24. Mai 1901, mittags 12 Uhr
in der Aula Leopoldina
öffentlich verteidigen wird

Paul Bürger.

Opponenten:

Cand. phil. **Emil Dreesbach.**
Cand. phil. **Fritz Mebus.**

Breslau 1901.

Druck von A. Menzel, Buch- und Kunstdruckerei in Sagan, Bizzaplatz.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546309_0116

Meinen lieben Eltern.

Vorwort.

Wie der Titel ankündigt, ist die vorliegende Arbeit der erste Teil einer umfangreicheren Aufgabe, in welcher die typischen Durchbrechungen der dramatischen Einheit im französischen Theater in seiner Entwicklung bis etwa an den Schluß des 17. Jahrhunderts zur Behandlung kommen sollen. Den Ausgangspunkt zu diesem weiten Thema bildete die Untersuchung jener besonderen Art von Dramen, in welchen in das Grunddrama ein zweites Stück verwoben wird, bei dessen Aufführung die Personen des ersteren als Zuschauer oder als Mitwirkende fungieren. Die Erscheinung ist unter der Bezeichnung „Schauspiel im Schauspiel" wohlbekannt und in der modernen Litteratur bis nach Indien anzutreffen.

Auch dem mittelalterlichen französischen Theater ist sie nicht fremd. Diesen frühen Beispielen war ursprünglich nur eine kurze Erwähnung zugedacht. Indes, wie es einem Anfänger wohl manchmal ergehen mag, verlockten interessante Erscheinungen auf dem zu nur flüchtiger Umschau betretenen Gebiete zum Verweilen. Die wenigen Fälle, in denen sich hier das lustige Zwischenspiel organisch mit dem ernsten Drama verbunden zeigte, erwiesen sich deutlich als die Frucht eines bewußten künstlerischen Strebens gegenüber dem in Mysterien und Moralitäten allgemein üblichen Gebrauch, den Ernst der langen Spiele durch die unvermittelte Einschaltung komischer Scenen und ganzer Stücke zu unterbrechen. Als ich deshalb das mittelalterliche ernste Theater auf jene Einlagen hin durchsah, nahmen die Predigten in demselben eine besondere Aufmerksamkeit für sich in Anspruch, da auch

in ihrer Behandlung ein Fortschreiten von der bloßen Zusammenstellung zur organischen Einordnung in die Augen fiel. Auch auf der Wanderung durch das Theater der Renaissance und der Folgezeit begegneten neben den verbundenen unverbundene Zwischenspiele, wie die sogenannten entremets, welche ihrerseits auf den durch sie verdrängten Chor zurückwiesen. Durch diese Erweiterungen ward ich dazu geführt, das französische Theater überhaupt unter dem Gesichtspunkt der dramatischen Einheit zu betrachten und die typischen Durchbrechungen dieser zum Gegenstand der Untersuchung zu machen.

Für die Fertigstellung des vorliegenden Teils bin ich insbesondere der hiesigen Kgl. und Univ.-Bibliothek verpflichtet. Vor allen aber habe ich hier meines verehrten Lehrers, des Herrn Prof. Dr. Appel, dankbar zu gedenken, dessen Rat und Unterweisung mich jederzeit freundlich unterstützte.

Der zweite Teil, zu welchem das umfangreiche Material nicht ohne Schwierigkeiten zu beschaffen war, wird die Untersuchungen bis zu der angegebenen zeitlichen Grenze führen. Die Veröffentlichung mag erfolgen, sobald ich noch eine kleinere wünschenswerte Ergänzung vorgenommen habe.

Breslau, im Mai 1901.

Paul Bürger.

Verzeichnis der zitierten Litteraturwerke.

Adamsspiel, herausgeg. von K. Graß (Förster's Roman. Bibl. Nr. 6), Halle 1891.

Ancien théâtre français, par Viollet le Duc. P. 1854—57. Bd. 1—3. (In Abkürzung = Anc. th. fr.)

Bibliothèque du théâtre français, par le Duc de la Vallière. Drèsde 1768. Bd. 1. (= Bibl. du th. fr.)

Coussemaker, Drames liturgiques du moyen-âge. Rennes 1860.

Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. 1. Bd. Halle 1893.

Du Méril, Éd., Origines latines du théâtre moderne. P. 1849.

Ebert, Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie. Gotha 1856.

„ Anzeige von Luzarche's Ausgabe des Adamdramas (Göttingische Gelehrte Anzeigen, Jahrgang 1856, S. 233—252).

Fabre, Les Clercs du Palais. 2. éd. Lyon 1875.

Fournel, V., Les Rues du vieux Paris. Tours 1887.

Fournier, É., Le Théâtre français avant la Renaissance. P. 1880.

Heinzel, Abhandlungen zum altdeutschen Drama (in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie der Wissenschaften. Philos.-hist. Klasse. 134. Bd., X, 69).

Jubinal, Mystères inédits du XVe siècle. P. 1837. 2 Bde.

Le Roy, Étude sur les Mystères. P. 1837.

Magnin, Anzeige der Publication des Théâtre français au m.-â. von Monmerqué et Michel (Journal des Savants, janvier, février, août, septembre et octobre 1846, janvier et mars 1847).

Monmerqué et Michel, Le Théâtre français au moyen-âge. P. 1839.

Parfaict, frères, Histoire du théâtre français. P. 1745—49. Bd. 1—3. (= Parf.)

Paris et Robert, Miracles de Nostre Dame par personnages. P. 1876—94. 8 Bde.

Petit de Julleville,
Histoire du théâtre en France.
Les Mystères. P. 1880, 2 Bde. (=M.)
Les Comédiens en France au m.-â. P. 1885.
La Comédie et les Moeurs en France au m.-â. P. 1886.
Répertoire du théâtre comique en France au m.-â. P. 1886. (= Rép.)
Sepet, Les Prophètes du Christ. P. 1878.
Stengel, Über den Entwicklungsgang des französischen Dramas bis zur Renaissance (Berichte des Freien D. Hochstifts zu Frankfurt a. M., Jahrgang 1888, S. 310 ff.).

Inhalt.

S.
Einleitung 1
1. Abschnitt: Das ernste mittelalterliche Theater.
I. Das liturgische Drama 3
II. Das Adamsspiel 6
III. Das Nicolausspiel 9
IV. Die Marienspiele 12
V. Die Predigten in den Marienspielen 15
VI. Die Mysterien und ihr äußeres Beiwerk 33
VII. Die Predigten in den Mysterien und Moralitäten . . 37
VIII. Schwinden jeder Einheit im Mysterientheater, Vordringen des komischen Elementes 43
IX. Die Teufelscenen in den Mysterien 47
X. Weltliche burleske Scenen in den Mysterien 49
XI. Narrenscenen in den Mysterien 55
XII. Vollständige Farcen als Einlagen der Mysterien . . . 59
2. Abschnitt: Das komische mittelalterliche Theater 68
Schluß 72

Die Haupterfordernisse jedes Kunstwerks sind Ordnung und Einheitlichkeit; denn diese Eigenschaften sind das Ideal des Verstandes oder, wenn man lieber will, des ästhetischen Sinnes des Menschen, wenigstens des kulturell fortgeschrittenen. Auch jene Künste, welche sich in erster Linie an das Gefühl richten, dürfen diese formale Seite nicht außer acht lassen, da die Wirkung auf das Herz beeinträchtigt würde, wenn der ästhetische Sinn des Menschen nicht auf seine Rechnung käme. Jedes künstlerische Schaffen erfordert daher eine strenge Disziplin. Ganz besonders gilt diese Notwendigkeit in der Poesie, der nicht wie den bildenden Künsten von vornherein durch die Mittel ihres Ausdrucks enge Schranken in Raum und Zeit gezogen sind.

In der Lyrik, deren Bereich die grenzenlose Welt der menschlichen Empfindungen ist, verlangen wir, daß eine Grundstimmung das Gedicht durchziehe und kein Spiel mit den Gefühlen darin getrieben werde. Die epische Erzählung muß, um uns nicht zu ermüden, einen Mittelpunkt des Interesses aufweisen, mag dieser nun in einer das Ganze beherrschenden Persönlichkeit oder in einer leitenden Idee bestehen.

Für das Drama haben wir nach langen Irrgängen unter den sogenannten drei Einheiten schließlich die der Handlung als die allein wesentliche und unumgänglich notwendige erkannt, während Einheit der Zeit und des Ortes nur insoweit erforderlich sind, als die Einheit der Handlung sie bedingt. Denn da das Drama nichts anderes als Handlung ist, so deckt sich Einheit der Handlung mit Einheit des Dramas überhaupt. Wir können daher die Einheit der Handlung kurzweg als dramatische Einheit bezeichnen.

Im Drama nun dient die künstlerische Einheit außer der Befriedigung des menschlichen Geistes auch wesentlich direkt der Absicht des Werkes, insofern sie die Mittel seines Ausdrucks vervollkommnet. Das Drama will einen Eindruck auf das Gemüt des Zuschauers durch Nachahmung einer Handlung machen. Die Illusion, die Täuschung des Zuschauers, spielt dabei also eine wesentliche Rolle. Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese durch jede Ablenkung unseres Interesses, jede Zersplitterung der Aufmerksamkeit, wie sie bei mangelnder Einheit unausbleiblich wäre, unfehlbar gestört werden müßte. Um den Zuschauer überhaupt zu täuschen, muß der Dramatiker sein Interesse nur für eine Haupthandlung in Anspruch nehmen und ihm nicht zumuten, seine

Einbildungskraft auch auf zahlreiche nebensächliche Dinge zu verschwenden. Fast immer wird er daher andere Wege zu gehen haben, als sie die Wirklichkeit ihm bietet, welche die zu einer Handlung im Verhältnis von Ursache und Wirkung verbundenen Ereignisse in bunter Mischung mit unwesentlichen und unzugehörigen Elementen aufzuweisen pflegt. Mit weisem Bedacht muß der Dichter aus der Fülle der Erscheinungen die zusammengehörigen auswählen und, wo die Verbindung zu fehlen scheint, eine solche herstellen. Denn selbst dort wünschen wir in der Kunst Einheit und Ordnung zu finden, wo wir im Leben über ihren Mangel hinwegsehen würden. Kommt der Dramatiker dieser Laune des Zuschauers nicht entgegen, so lehnt sich dessen Verstand gegen die Verletzung auf und tritt jeglicher Illusion hindernd in den Weg.

Bei der Wichtigkeit der dramatischen Einheit für die Illusion braucht es wohl kaum hervorgehoben zu werden, daß die Einheit der Handlung aus diesem Grunde der Tragödie noch viel mehr als der Komödie unumgänglich nötig ist. Denn da die Absicht der ersteren darin besteht, den Zuschauer zu erschüttern und diese Wirkung um so sicherer erzielt wird, je mehr derselbe von der dargestellten Handlung interessiert wird, so kommt bei ihr noch mehr als bei der nur auf Ergötzung ohne Rührung bedachten Komödie alles auf Illusion an, die durch die dramatische Einheit, wie wir gesehen haben, am besten gefördert wird.

Gleichwohl finden sich im französischen Theater zu allen Zeiten Verstöße gegen die dramatische Einheit, und zwar nicht nur aus dem Unvermögen des Dichters entspringene, sondern auch zahlreiche absichtliche Durchbrechungen, selbst aus der Zeit, in welcher die Einheitsregeln im höchsten Ansehen standen. Sie sind meist aus dem Streben der Dichter hervorgegangen, ihre Stücke abwechslungsreich und interessant zu machen. Diese Durchbrechungen der Einheit treten in der mannigfachsten Form auf. Es können mehrere Handlungen zu einem Stück verbunden sein, die entweder lose aneinandergereiht sind oder nebeneinander herlaufen. Oder die Haupthandlung wird periodenweise durch in sich abgeschlossene, selbständige Einlagen unterbrochen; oder es kann endlich eine Episode des Dramas einen Umfang annehmen, daß sie ein eigenes Interesse beansprucht und ihr Zusammenhang mit der Haupthandlung aus den Augen verloren wird.

Bei der wesentlichen Bedeutung der Einheit der Handlung für das Drama wird ein Beitrag zur Geschichte derselben nicht ohne Wert für die Kenntnis der Geschichte des Dramas überhaupt

sein. Wir folgen in unsern Darlegungen der historischen Entwicklung.

1. Abschnitt.

Das ernste mittelalterliche Theater.

I.

Es ist bekannt, daß das ernste Drama der modernen Völker einen analogen Ursprung wie das antike aufzuweisen hat; ebenso wie jenes ist es aus dem Gottesdienste hervorgegangen. Nach Petit de Julleville[1]), der in seiner Histoire du théâtre en France die Ergebnisse der Forschungen für das französische Theater zusammengestellt und mit neuen Ideen bereichert hat, war es bald nach dem Jahre 1000, zufolge dem kurzen Aufsatze Stengel's über den Entwicklungsgang des französischen Dramas bis zur Renaissance (in den Berichten des Freien D. Hochstifts zu Frankfurt a. M., Jahrgang 1888) war es im 9. Jahrhundert, als der religiöse Eifer des Volkes den Priestern Veranlassung zur Verlängerung des Gottesdienstes in den sogenannten Tropen bot. Diese kurzen Wechselgesänge der Geistlichen, die an Festtagen, besonders zu Weihnachten und Ostern, in den Ritus der Zeremonieen oder der Messe, später auch in die Matutin oder den Vespergottesdienst eingeschoben wurden, unterschieden sich von der übrigen Liturgie nur darin, daß sie Worte biblischer Personen direkt wiedergaben, anstatt den Bericht der hl. Schrift erzählend zu wiederholen[2]). Ihr Inhalt waren Erinnerungen an die Geheimnisse der Menschwerdung Christi, seines Lebens, seines Leidens und seiner Auferstehung, ihr Zweck lediglich eine größere Ehrung Gottes. Eine Anteilnahme des Volkes, das auch in Frankreich der lateinischen Sprache unkundig geworden war, konnte sich erst einstellen, als die Priester den lateinischen Gesang mit den entsprechenden Bewegungen und Handlungen begleiteten, was schon eine weitere Stufe der Entwicklung der Tropen voraussetzt. Der Eifer, mit dem die Gläubigen den Zeremonieen folgten, mochte diese Spiele dem Klerus als das trefflichste Mittel erscheinen lassen, dem Volke den Gottesdienst noch anziehender zu machen. Mit der Ehre Gottes ließen sich darin die kräftigsten Wirkungen für den religiösen Glauben und das auf diesen basierte sittliche

[1]) Les Mystères I, 20.
[2]) In einzelnen Tropen finden sich auch noch Mischungen erzählender und dramatischer Vortragsweise.

Verhalten der Gemeinde verbinden. Um dies Ziel sicher zu erreichen, mußte anstelle der lateinischen Sprache die französische treten.

Allmählich wuchsen diese Erweiterungen der Liturgie zu immer umfangreicheren Zwischenspielen aus, die auch da, wo sie bisher als Einleitung der Messe gedient hatten, nicht mehr einen Teil derselben bilden konnten, sondern bald bei Prozessionen, bald während oder nach den Zeremonieen im Presbyterium oder Chor aufgeführt wurden [1]). Noch in diesem Stadium lag dem liturgischen Drama jeder Anspruch auf litterarischen Kunstwert fern; es wollte nichts anderes als Gottesdienst mit dem gleichzeitigen Zwecke der Erbauung der Gläubigen sein. Es darf uns daher nicht verwundern, wenn wir in ihm die Gesetze der dramatischen Kunst, insbesondere die unsern Idealen über Poesie und Dramatik entsprechenden nicht beobachtet finden. Bei der Ängstlichkeit, zu der man sich den kanonischen Texten gegenüber verpflichtet hielt, wird man nichts anderes erwarten dürfen als eine den Text der Evangelien wortgetreu benutzende Wiedergabe der biblischen Scenen. Diese Treue gegenüber der Quelle war aber gerade eine gewisse Garantie für einen einheitlichen Charakter und damit für einen Grad von Kunstmäßigkeit dieser Spiele. Denn da die Evangelien jedes komische Element ausschließen, so war damit von vornherein ein einheitlich ernster Ton für das ganze Spiel gegeben. Ein Mangel an Einheit der Handlung konnte bei der Kürze der Stücke kaum fühlbar werden; denn der Inhalt beschränkte sich stets auf einzelne zu einer Begebenheit gehörige Scenen, deren Gesamtlänge selten ein paar hundert Verse überschritt, wenn sie auch in der Aufführung durch die singende Vortragsweise genug Zeit in Anspruch nehmen mochten.

Die Versform ist indes schon ein Zeichen eines Strebens nach künstlerischer Gestaltung: die Tropen waren wie die übrige Liturgie in Prosa gewesen; aber bereits ehe die Vulgärsprache das Latein verdrängte, waren, zunächst noch vermischt mit Prosa, Reim und Vers aufgetreten. Allmählich wagten die geistlichen Dichter auch, ihrer Erfindung einigen Spielraum zu lassen. Den Stoff der Spiele entnahm man nicht mehr ausschließlich dem Text der kanonischen Bücher, sondern schöpfte auch aus der mündlichen Überlieferung, den Kirchenvätern und apokryphen Schriften. Je

[1]) Vergl. Coussemaker, Drames liturgiques. Rennes 1860. S. X.

weiter diese Emanzipation ging, um so mehr mußte das Drama von seinem rein kirchlichen Charakter einbüßen. Neben den Aufführungen in der Kirche kamen private Spiele der Schüler in Klöstern auf, welche hauptsächlich Heiligenlegenden, namentlich Wunder des Schutzpatrons der Jugend, des hl. Nicolaus, zum Gegenstand hatten [1]).

Aber auch die Dramen innerhalb der Kirchen entwickelten sich weiter. Man kann sich leicht vorstellen, wie begierig in einer Zeit, wo für die Menge des Volkes die Quellen von Lebensgenuß und geistiger Anregung so spärlich flossen, dieses das Spiel auf sich wirken ließ, und die Geistlichkeit war entgegenkommend genug, ihm das Verständnis durch schrittweisen Verzicht auf die lateinische Sprache zu erleichtern. Neben den Zweck der Ehrung Gottes und der Erbauung der Gläubigen trat der echt künstlerische, den Zuschauern einen geistigen Genuß zu bieten, der bei der Glaubensinnigkeit des Mittelalters gewiß der besten Wirkung jeder modernen Tragödie gleichgekommen sein dürfte. Die Schaulust des Volkes mochte schließlich ebenso wie sein Bedürfnis nach tragischen Eindrücken für die geistlichen Verfasser der Ansporn sein, immer umfangreichere Spiele zu dichten.

Um die Kunstform stand es trotz der allmählichen Ausbildung eines Kunstcharakters dieser Aufführungen immer noch herzlich schlecht und ward es mit ihrer zunehmenden Länge noch schlechter, indem man einfach mehrere zu einem Cyklus gehörige Dramen ohne innere Verbindung aneinanderreihte oder einzelne Episoden zu kleinen Dramen im Drama erweiterte [2]). Dieser Widerspruch ist nicht allzu auffällig. In ursprünglicheren Zeiten wirkt jede Kunst fast ausschließlich auf das Gemüt und vernachlässigt unbedenklich ihre Form; erst der feiner Gebildete sucht in ihr auch ein Vergnügen des Verstandes und eine Befriedigung seines ästhetischen Sinnes.

Die Länge der erweiterten Spiele mit der daraus sich ergebenden Ausdehnung der Bühne [3]) und der immer reicher werdenden Inscenierung gestattete endlich nicht mehr, daß es im Innern der Kirche aufgeführt ward. Die Geistlichen reichten

1) Vergl. Creizenach S. 102 ff.

2) In genialer Weise hat diese Prozesse am Prophetenspiel Sepet in s. glänzenden Werke „Les Prophètes du Christ. Paris 1878" dargethan.

3) Das mittelalterliche Theater verwendet bekanntlich das System des décor multiple, d. i. der gleichzeitigen Darstellung der verschiedenen Plätze, auf denen die Handlung verläuft. Die erste Andeutung davon findet sich schon im „Sponsus", dem ältesten jener Dramen, in denen sich die französische Sprache neben der lateinischen zeigt.

wohl nicht mehr aus, um die zur Darstellung erforderlichen Personen zu stellen, und es wurden daher auch Laien Rollen übertragen. In Rom mochte man Bedenken tragen, der Vulgärsprache in der Kirche so breiten Raum neben der lateinischen zu gewähren; schließlich traf die ernsten theatralischen Spiele auch der Vorwurf, jene skandalösen, burlesken Aufführungen, wie sie an der Jahreswende das Innere der Kirche entweihten, verursacht zu haben[1]).

II.

Schon im 12. Jahrhundert hatte man daher vielfach die Aufführungen in die Vorhalle der Kirche und schließlich vor den Eingang derselben verlegt. Die erste Spur einer solchen Wanderung erscheint im Dreikönigsspiel von Fleury-sur-Loire[2]). Ihr Vollzug begegnet in der im Dialog bereits vollständig französisch geschriebenen Representacio Adae, die man daher als das erste ernste französische Drama bezeichnen kann. Es verlohnt sich deshalb, die Komposition dieses Werkes etwas näher in Augenschein zu nehmen.

Das Ganze besteht aus drei Teilen: dem Sündenfall des ersten Menschenpaares, dem Brudermord Kains an Abel und den Weissagungen der Propheten über Christus[3]). Eine innere Verbindung der drei Teile läßt sich sehr wohl konstruieren: durch die Sünde der ersten Menschen kommt das Böse in die Welt, wie es in dem Brudermord sofort erschreckend in Erscheinung tritt, worauf die Verheißung eines Erlösers den versöhnlichen Abschluß bildet. Die drei Glieder würden etwa drei Akten entsprechen. Aber es darf mit gutem Rechte bezweifelt werden, ob dieser logische Zusammenhang dem Verfasser des Adamdramas vorgeschwebt hat. Er ist wenigstens mit keinem

[1]) Die im 13. Jahrhundert von Rom aus gegen die Theaterspiele in Kirchen ergangenen scharfen Verbote scheinen mir doch, was Creizenach S. 101/2 bezweifelt, sich auch gegen die ernsten Stücke zu richten, wenn sie auch in erster Linie die unwürdigen Maskeraden treffen sollten. Eine Auslegung nur im Sinne der letzteren war wenigstens nicht durch den Wortlaut des Briefes gerechtfertigt, in welchem Papst Innocenz III. im J. 1210 „die in den Kirchen aufgeführten Theaterspiele und Schaustücke, wie sie Priester, Diakonen und Subdiakonen an gewissen Festen pflegten", verurteilt. (Vergl. Petit de Julleville, Les comédiens en France au m.-â. S. 34.) Man vergl. ferner Magnin im Journal des Savants 1847, janvier, S. 39, über die Bestrafung des Parochialpfarrers von Saint-Malo im 14. Jahrh., der in seiner Kirche das Mysterium der Menschwerdung Christi hatte aufführen lassen.

[2]) Vergl. Creizenach S. 65.

[3]) Ob die im Text dem Auftreten der Propheten unmittelbar folgende Predigt über die fünfzehn Zeichen des jüngsten Gerichts als eine Erweiterung der Weissagung der Sibylle, die sich in andern Prophetenreihen findet, das Drama abschließt oder ob das Mysterium unvollendet und die Predigt nur durch ein Versehen des Schreibers mit ihm in Verbindung gebracht ist, dürfte sich wohl niemals mit Sicherheit entscheiden lassen. Die sprachlichen Gründe, welche Graß in s. Ausgabe des Dramas in der Rom. Bibl., 6. Bändchen, Halle 1891, gegen die Zusammengehörigkeit geltend macht, besagen so gut wie nichts.

Worte ausgesprochen. Die drei Abschnitte sind ohne jede Überleitung nur durch Bühnenanweisungen aneinandergereiht, und so dürfte die geistvolle Entstehungsgeschichte dieser Zusammenstellung, wie sie Sepet in seinem schon in einer Anmerkung erwähnten Buche giebt, wohl das richtige treffen. S. 91 faßt er die Resultate seiner Darlegungen folgendermaßen zusammen:

1° „Adam" et „Abel" sont introduits dans la scène des „Prophètes du Christ" [1]).

2° Leurs rôles s'amplifient et se transforment en deux petites scènes analogues aux scènes de „Nabuchodonosor" et de „Balaam" dans la „Procession de l'âne", c'est-à-dire comprises dans l'ancien drame des „Prophètes du Christ".

3° Ces petites scènes, ayant grandi outre mesure, se séparent du tronc commun, et forment deux drames distincts, joués séparément et analogues aux deux drames de „Daniel" [2]).

4° Enfin ces deux drames, qui se sont développés encore, sont replacés l'un à côté de l'autre, on leur adjoint la scène des „Prophètes du Christ", et l'on obtient ainsi notre version de l'„Adam", qui est l'une des ébauches du mystère du „Vieux Testament".

Das Verfahren der vierten Stufe, dem unser Drama seine Gestaltung in letzter Linie verdankt, ist natürlich durchaus unkünstlerisch und zeigt, daß der Redaktor von irgendwelcher, geschweige denn von dramatischer Komposition keine Ahnung hatte. Es genügte ihm und gewiß auch seinem Publikum, wenn er die Ereignisse in der durch die Bibel gegebenen Reihenfolge aneinanderfügte. Seinen Zweck, die Erbauung und Rührung seiner gläubigen Zuhörer, erreichte er damit vollauf; jegliche auf künstlerische Komposition verwendete Mühe hätten diese wohl kaum zu würdigen verstanden. Zudem lebte das Mittelalter ganz und gar in der Idee der christl. Heilsgeschichte, sodaß diese, in jedem Augenblick ihrem Geiste gegenwärtig, die uns notwendige Einheit der dramatischen Handlung ersetzte.

Anderseits ist hervorzuheben, daß sich im „Adam" unter den biblischen Dramen zum ersten Male die Komik bemerkbar macht, die später durch ihr Übermaß der dramatischen Einheit und damit dem künstlerischen wie dramatischen Werte der Mysterien so großen Abbruch thun sollte. Ihre Anfänge sind bereits im liturgischen

---

1) Auf die Lektion von den Propheten Christi komme ich Seite 15 zurück.
2) Die Rolle Daniels im Prophetenspiel war schon früher erweitert und schließlich zu einem selbständigen Drama gemacht worden.

Drama zu suchen, nur daß sie hier noch nicht als Komik, sondern nur als realistische Ausmalung mancher Scenen auftritt. Es braucht nur an die Rolle des Salbenkrämers erinnert zu werden, der auf französischem Gebiete in einem Osterspiel von Tours [1]) und in einem andern aus dem Nonnenkloster Origny Ste. Bénoite [2]) begegnet. Über weitere Ansätze zur Komik vergl. man Creizenach S. 99 100. Aus den realistischen Elementen waren komische geworden, in größerem Umfange als in den biblischen Dramen in den klösterlichen Aufführungen. Denn begreiflicherweise trug man mehr Bedenken, Stoffe aus der hl. Schrift mit eigenen, aus dem täglichen Leben genommenen Zuthaten zu vermengen, als die Legenden der Heiligen, die ohnedies auch in der Überlieferung schon Schwankungen zeigen mußten. Auch mochte im Refektorium des Klosters eher ein loser Scherz hingehen, als in der geweihten Kirche. Aber im Adamdrama, das ja vor der Kirchthür gespielt ward, ist die Rolle der Teufel, die im „Sponsus" noch ohne jede Komik erscheinen, burlesk erweitert. Wenn hier vier oder fünf Teufel Adam und Eva die Ketten und eisernen Halsringe anlegten, die Widerstrebenden ziehend und stoßend zur Hölle schleiften, an deren Eingang andere sie erwarteten, die in ein Freudengeheul ausbrachen, den Ankömmlingen entgegenliefen und um die Opfer herumtanzten, so mochte freilich die Wirkung solcher Scenen bei den Zuschauern verschieden sein. Denn ohne Zweifel machten sie auf das kindlich gläubige Volk des Mittelalters einen ganz andern Eindruck als auf die besonders furchtbaren Höllenstrafen gegenüber sehr zweifelsüchtige moderne Welt. Aber es ist wahrscheinlich, daß die schwarzen Gestalten ebensosehr Lachen als Furcht erregten, da die Täuschung über die Realität nur eine sehr unvollkommene gewesen sein dürfte. Wird man doch von vornherein im Zuschauerraum sich die Persönlichkeiten der unter der Maske Steckenden genannt haben. Besonders wenn den Zuschauern der Gegenstand des Schreckens nicht mehr vor Augen war, wenn die Teufel ihre Opfer in die Hölle gestürzt und sich selbst hinter das Gitterwerk derselben zurückgezogen hatten, mochte die Furcht vor ihnen dem Spotte Platz machen. Nur ein Höllenlärm drang noch heraus, den die Bösen mit ihrem Freudengeschrei und mit Kesseln und Pfannen verursachten, und ein dicker Rauch gab Kunde, wie die armen Neulinge im Innern schmorten.

1) Vergl. Creizenach S. 89.
2) Vergl. Creizenach S. 54.

Aber nicht genug mit dieser Thätigkeit auf und unter der Bühne, über deren Wirkung man verschiedener Meinung sein kann, hatten die Teufel noch eine andere Aufgabe, die fraglos mehr burlesk als ernst war: sie liefen nämlich während der Vorstellung wiederholt im Zuschauerraum umher, wobei es nicht ausbleiben konnte, daß sie unter ihrer Maske persönliche Bekannte foppten und wiedergefoppt wurden.

Vollständiger Mangel jeder Kompositionskunst, epische Einheit in der Grundidee, die Bedrohung der Einheit der Stimmung durch das komische Element, das sind also die charakteristischen Merkmale des Dramas in dem Augenblicke, als es die Kirche und das Kloster verläßt und aus der Hand der Geistlichkeit in die von Laien übergeht. Sehen wir nun, zu welcher Entwicklung diese Elemente in der Volkskunst geführt haben.

III.

Im 13. Jahrh. ward die Loslösung des Dramas von Kirche und Geistlichkeit vollständig: es wanderte hinaus auf die öffentlichen Plätze, und Studenten und weltliche Brüderschaften wurden die Nachfolger der Priester in Ausübung der schauspielerischen Kunst. Dies schloß jedoch nicht aus, daß Geistliche während des ganzen Mittelalters einen bedeutenden Einfluß auf dramatische Veranstaltungen behielten und bis ins 16. Jahrh. gelegentlich noch einzelne Rollen übernahmen. Auch dürften sie noch lange Zeit die hauptsächlichsten Verfasser der Dramen geblieben sein. Das erste Spiel jedoch aus der Reihe der öffentlichen Aufführungen, wenn wir von dem noch ganz im Rahmen des Adamdramas gehaltenen, unvollständigen Auferstehungsspiel des 12. Jahrhunderts absehen, das Jeu de Saint Nicolas aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, hat einen weltlichen Verfasser. Es ist ein Lebemann aus Arras, Jean Bodel. Auch die Darsteller rekrutierten sich wahrscheinlich, vielleicht mit Ausnahme des Prologredners, auf den wir später noch zurückkommen werden, vollständig aus dem Laienstande. Zwar hatten auch in den ältesten liturgischen Dramen Kleriker Rollen wie die von obstetrices zu übernehmen sich nicht gescheut[1]; aber der ganze Geist, der durch das Jeu de Saint Nicolas weht, und schon sein Stoff ist vorwiegend weltlich und läßt eine

[1] Vergl. Office des pasteurs, selon l'usage de Rouen, veröffentl. von Éd. du Méril, Origines latines du théâtre moderne. S. 147 — 150. In einem andern Hirtendrama, von Coussemaker a. a. O. S. 235 ff. abgedruckt, sind dieselben Rollen nicht näher bezeichnet.

aktive Teilnahme des Klerus unwahrscheinlich erscheinen. Die reichliche Hälfte des Dramas sind burleske Scenen, und das Behagen, mit welchem gerade diese ausgemalt sind, läßt darauf schließen, daß es für die größte Öffentlichkeit bestimmt war, in welcher der Dichter auf eine dankbare Aufnahme der für einen geläuterten Geschmack unerträglich langen Kneip- und Spielscenen rechnen durfte. Vermutlich ward es auf Bestellung irgend einer Arraser Bruderschaft geschrieben.

Während dieses Stück des geübten Kunstdichters sich durch Frische des Dialogs und treffende Charakteristik auszeichnet, ist darin, worauf es uns hier besonders ankommt, jede dramatische Einheit über Bord geworfen. Stengel a. a. O. S. 305 charakterisiert es als ein „wunderliches Mischmasch von hochpathetischen, die Kreuzzugsideeen verherrlichenden Scenen und von breit ausgeführten Scenen der niedrigsten Komik, in denen Marktschreier, Diebe, Spieler und Trunkenbolde ihr Wesen treiben". In der That, die burlesken Scenen sind so umfangreich und so lose und äußerlich mit der ernsten Handlung verbunden, daß man sich fast fragen könnte, ob das Stück hauptsächlich seines ernsten oder seines komischen Inhalts wegen da sei, wenn Titel und Prolog uns nicht belehrten, daß es ein Spiel vom hl. Nicolaus sein wolle. Der Heilige kommt indes wenig zur Geltung im Stück. Im ersten Drittel ist er nicht einmal genannt; erst mit der Person des Prud'homme beginnt sein Wunder. Alles Vorangehende: der Einfall der Christen, das Aufgebot der Emire, der Sieg der Muhammedaner nimmt sich nur wie ein Vorspiel aus. Aber auch die Einheitlichkeit dieses Vorspiels ist durch die eingelegte Wirtshausscene gestört. Nur äußerlich ist diese mit der ernsten Handlung verbunden: der Bote des Königs kehrt auf seiner Wanderung zu den Fürsten in der Kneipe ein und beteiligt sich am Zechen und Spielen der durstigen Stammgäste.

Das Vorspiel, mit welchem der Dichter seinen Zuhörern ein interessantes Bild der Kreuzzüge bot, ist mit dem Hauptteil, dem Wunder des hl. Nicolaus, durch die Person des Prud'homme, des einzigen Überlebenden aus dem Heere der Christen, verbunden. Dieser rühmt, vor den muhammedanischen König geführt, die Wunderkraft des Heiligen, welche der König sofort (bei seinem Unglauben ein befremdlicher Leichtsinn!) zu erproben beschließt, indem er seinen Geldschatz unbewacht dem Schutze des Gepriesenen anvertraut. Zunächst scheint der Heilige seinen

Verehrer im Stich zu lassen; denn der Schatz wird gestohlen, und der wütende König will darum den Christen schon einem grausamen Tode überliefern. Zum Glück für den Armen läßt er aber schließlich auf dessen Bitten dem Heiligen noch einen Tag Zeit, seine Unachtsamkeit wieder gut zu machen. Im Laufe dieser Frist bringen die Diebe heimlich den Schatz auf den Befehl des hl. Nicolaus, der ihnen erscheint, unberührt zurück. Als man die Truhe öffnet, findet er sich sogar verdoppelt. Der christliche Biedermann, dessen Vertrauen sich so glänzend bewährt hat, wird sofort aus der Haft befreit, und der König bekehrt sich mit seinem ganzen Hofstaate zum Christentum. Die Emire müssen wohl oder übel mitthun.

Auch dieses eigentliche Mirakelspiel weist burleske Zwischenspiele auf. In einer ermüdend langen Wirtshausscene werden uns die Diebe des Schatzes bei Spiel, Trank und Streit vor ihrer That, und in einer kürzeren nach derselben vorgeführt. Eine lose Verbindung ist das erste Mal durch die Person des königlichen Herolds geschaffen, der auf seiner Reise an der Kneipe vorüberkommt und hier mit dem vom Wirt gedungenen Weinausrufer in Streit gerät. Der Wirt beschwichtigt die Zankenden. Daran schließt sich die Scene im Innern des Wirtshauses, in welcher von den Zechern der Plan gefaßt wird, den vom Herold ausgebotenen Schatz zu stehlen. Nachdem der Raub ausgeführt und die Truhe ins Haus des Wirts geholt ist, trinkt und spielt man weiter, bis der Tag anbricht. Die Scene, worin den Dieben die Rückgabe des Schatzes durch den hl. Nicolaus anbefohlen wird, und die Ausführung dieses Gebotes gehören zur Handlung des Mirakels und sind nur humoristisch ausgeführt.

Die maßlose Ausdehnung der burlesken Scenen dieses Stückes ist um so auffälliger, als die ernste Handlung sehr rasch voranschreitet und oft nur skizziert ist. So entledigt sich z. B. der königliche Bote Auberon seines Auftrages, die fern von einander residierenden Vasallen seines Herrn zum Heerbann zu entbieten und ihre Zusage entgegen zu nehmen, in vier unmittelbar aufeinanderfolgenden kleinen Scenen zu je sechs Versen. Nachdem darauf Auberon dem König in einer Scene von zehn Versen den glücklichen Erfolg seiner Sendung berichtet hat, langen schon die Emire mit ihren Truppen beim König an, wobei der von Ikonium seine Eilfertigkeit gebührend ins Licht setzt:

Venus sui à cauchiers ferrés
XXX. journées parmi glache.

Solchem sprunghaften Vorwärtseilen der ernsten Handlung gegenüber erklärt sich die unerhörte Bevorzugung des komischen Elementes, wie sie sich in der behaglichen Schilderung der bezeichneten Wirtshausscenen ausspricht, nur aus der Rücksichtnahme auf den Geschmack des Publikums. So lange das Drama ein Teil des Kultus war, mußte von den Gläubigen die Teilnahme an den Aufführungen wie eine religiöse Verpflichtung empfunden werden, durch die man Gott einen Dienst zu erweisen glaubte. Nunmehr, wo das Drama als etwas für sich Seiendes auftrat, war ihre Anwesenheit bei den Spielen eine freiwillige, wenn sie auch bei dem frommen Charakter derselben noch lange als ein Gott wohlgefälliges Werk erscheinen mochte. Der Verfasser mußte daher sein Publikum durch Einmengung von Komik in den Ernst des Dramas zu fesseln suchen, selbst auf Kosten der künstlerischen Einheit seines Werkes.

Mit Bodel's Nicolausspiel reißt der Faden der Entwicklung des von weltlichen Bruderschaften oder Cleres gepflegten Dramas für uns ab und knüpft erst als von weitesten Volkskreisen geübte Kunst im 15. Jahrh. wieder an. In Wirklichkeit hat natürlich ein solcher Stillstand nicht stattgefunden, wie die Menge und die Form der Mysterien der Folgezeit beweist. Die Dramen aber, welche uns aus dem 13. und 14. Jahrh. noch erhalten sind — es sind dies nur ein Miracle de Théophile von Rutebeuf aus dem 13. Jahrh.; aus dem 14. Jahrh. [1]) das vierzig Mirakel enthaltende Manuskript Cangé, zwei andere Mirakel und eine Histoire de Grisélidis — gehören nicht dieser Entwicklungsreihe an, sondern repräsentieren die Sonderentwicklung der sogenannten Marienmirakel.

IV.

Schon im 11. Jahrh. hatten sich nämlich in den Städten Nord- und Ostfrankreichs neben den gewerkschaftlichen Organisationen Vereinigungen zur Pflege religiöser Poesie gebildet, deren Mitglieder in ihren Zusammenkünften zu Ehren der Jungfrau Maria sogenannte serventois und chants royaux vortrugen und damit untereinander um den Preis stritten. Nach der

[1]) Die Niederschrift stammt nach Petit de Julleville aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.

Estrade, auf welcher dieser Wettstreit stattfand, nannte man eine solche Vereinigung einen puy (podium)[1]. Diese religiös-litterarischen Gesellschaften, die sich hauptsächlich aus Laien rekrutierten, gehörten mit zu den ersten Erben der Geistlichkeit in Ausübung der dramatischen Kunst. Von ihnen haben die sogenannten Marienmirakel ihre Ausbildung erhalten, d. s. jene Dramen, welche ein wunderbares, rettendes, selten strafendes Einschreiten der Jungfrau in selbstverschuldete oder unverschuldete menschliche Not behandeln. Die vierzig Stücke des Manuskripts Cangé hat Magnin im Journal des Savants 1847, S. 36 ff. überzeugend als das dramatische Repertoire eines solchen Puys nachgewiesen. Die übrigen oben genannten Mirakel des 13. und 14. Jahrhunderts sind sicherlich einer gleichen Gesellschaft zuzurechnen, da sie ganz und gar denselben Charakter tragen und sich von den Mirakeln jenes Manuskripts nur in soviel unterscheiden, als die Gepflogenheiten eines Puys in der Inscenierung von denen eines andern abweichen mochten.

Für die Pflege der Form mußte es entschieden vorteilhaft sein, daß in diesen Puys neben dem frommen Zwecke zugleich ein litterarisches Ziel mit den dramatischen Aufführungen angestrebt wurde. Wir sind leider zu wenig über diese „mittelalterlichen Akademieen" unterrichtet, als daß wir wüßten, ob ihre dramatischen Aufführungen in voller Öffentlichkeit vor sich gingen oder ob nur die Mitglieder Zutritt hatten. Thatsache ist, daß diese durchweg höher gebildeten Männer kunstverständig genug waren, um grober Komik keinen Zutritt in ihre Werke zu gestatten. Die Sprache ist durchweg edel und hält sich von Trivialitäten im Ausdruck fern, abgesehen von den stereotypen Äußerungen, mit denen Boten und Diener ihren Eifer und ihre Eilfertigkeit bei jeder Gelegenheit besonders hervorheben. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Mirakel wesentlich von dem Nicolausspiel, in welchem Bodel bei den weiten Scenen aus dem gemeinen Leben auch dessen Sprache gewissenhaft nachgeahmt hatte. Überhaupt ist der Komik in diesen Spielen im ganzen nur ein bescheidener Raum gewährt. Sie beschränkt sich meist auf den satyrisch-burlesken Teil der Teufelsrollen, die zu zweien in ihrem Hasse gegen das Gute aus der Hölle ausziehen, um die Menschen auf der Welt zu verführen. Sie schmieden ihre Pläne aber stets nur gegen Personen, die an der Handlung im Mirakel

[1] Vergl. M. I, 116.

teilnehmen, sodaß sie nicht, wie die „Deablerieen" in den Mysterien der folgenden Jahrhunderte, als ungehörige Unterbrechungen des Spiels erscheinen. Oft erreichen sie ihre Absichten und sie freuen sich zurückkehrend ihres Erfolges; ohnmächtige Wut aber erfaßt sie, wenn ihnen eine sichere Beute im letzten Augenblick durch das Dazwischentreten der Jungfrau abgenommen wird. Dann werden sie selbst, die sonst Gott und die Welt mit ihrem Spotte zu übergießen pflegen, ein Gegenstand des Hohnes. Selbst Jesus verschont ihre freche Satyre nicht, wenn er, den Bitten der Mutter nachgebend, sich eines armen Sünders an seinem Ende erbarmt und ihn den Teufeln, die das größte Anrecht auf ihn haben, durch einen Machtspruch entreißt:

Il nous est touz jours ennemis:
Pour sa mere n'en ose el faire.
Si lui faisoit riens de contraire
Il seroit batuz au retour[1]).

Seelen, die ihnen verfallen sind, schleppen sie voll Vergnügen in ihr Bereich, wobei sie sich in manchen Fällen eines Schubkarrens bedienen [2]).

Der Henker und der ihm verwandte Kerkermeister, der schon im Nicolausspiel vertreten ist, belustigen die Zuschauer durch die rücksichtslose Behandlung, die sie ihren Opfern angedeihen lassen; denn die mittelalterliche Komik besteht nicht selten in Grobheit. Zuweilen begleiten sie ihren Pflichteifer auch geschwätzig mit Witzen, die in der Nachbarschaft ihres Schreckensamtes für unser Gefühl allerdings um so abstoßender wirken.

Abgesehen von diesen Hauptträgern der Komik, den Teufeln und Henkern, weisen nur selten noch andere Personen, wie z. B. bestechliche Diener, spärliche satyrische oder burleske Züge auf. Aber alle komischen Scenen sind mit der Handlung des Stücks wenigstens durch die Beziehung zur Hauptperson verbunden.

Freilich, zu dramatischer Einheit hat es der Verfasser oder haben es die Verfasser dieser Spiele nicht gebracht. Das Puy-Theater übertrifft an Rücksichtslosigkeit gegenüber irgendwelchen räumlichen oder zeitlichen Schranken jedes romantische Drama. Solche Freiheiten darf sich der Dramatiker unbeschadet der Einheit der Handlung nur erlauben, wenn er dafür durch Betonung

---

[1]) Miracle de l'enfant donné au diable, in der Ausg. v. Paris et Robert, Miracles de Nostre Dame t. I. S. 50.

[2]) Vergl. Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit (Paris et Robert, Miracles I, 141) und Miracle de l'empereur Julien (ibid. II, 197).

des logischen Zusammenhanges und dramatische Steigerung der einzelnen Scenen entschädigt. Dazu aber haben sich die mittelalterlichen Dichter fast niemals aufgeschwungen; die Scenen werden ohne verbindende Steigerung und meist auch ohne jede Gliederung aneinandergereiht. So ist es auch in den Mirakeln, denen indes wenigstens eine epische Einheit nicht abzusprechen ist. Die Handlung schreitet rasch voran, und alle Scenen sind durch eine, wenn auch zuweilen recht äußere Beziehung auf die Hauptperson geeint. Eine auffällige Erscheinung ist jedoch einer großen Zahl von Mirakeln gemeinsam. Unter den vierzig Stücken des Manuskripts Cangé befinden sich nämlich siebzehn, in welchen der Verlauf der Handlung durch den Einschub einer Predigt unterbrochen wird, die in den meisten Fällen eine nur äußerliche Verbindung mit dem Drama zeigt. Da in der Behandlung dieser Einlage indes zuerst ein künstlerisches Streben der Dichter erkennbar wird, ein dem Drama ursprünglich selbständig gegenüberstehendes Gebilde in seinen Rahmen einzuflechten, es für das Drama nutzbar und zu einem seiner Werkzeuge zu machen, so mag ihr Ursprung und ihre Verwendung hier eine zusammenhängende Erörterung erfahren, welche eine richtige Beurteilung dieser eigenartigen Durchbrechung der dramatischen Einheit der Mirakel ermöglichen wird.

V.

Das liturgische Drama hatte sich jederzeit an den Gottesdienst angelehnt. An Zeremonieen oder an eine Lektion waren die sogenannten Tropen angeknüpft worden, aus deren Entwicklung das Drama entstand. Ein großer Teil dieser ganzen kirchlichen Dramatik, nämlich fast alle Stoffe des Alten Testaments, verdanken ihre Entstehung indes nicht einer Erweiterung einer Zeremonie oder Lektion durch Tropen, sondern sind direkt aus einer Lektion hervorgegangen, die selbst dramatische Keime in sich trug. Diese Lektion ist eine apokryphe Predigt des hl. Augustinus, welche die Verkündigung des Erlösers durch die Propheten zum Gegenstand hat und am Weihnachtsfeste wegen dieser ihrer Beziehung zur Geburt Christi in das Offizium des Tages eingeschoben ward [1]).

1) Man findet sie abgedruckt bei Sepet S. 3—8.

Bei der außerordentlichen Wichtigkeit, welche dieser freilich nicht gepredigte, sondern rezitativ im Tone der Lektio deklamierte Sermo für das liturgische Drama gewonnen hat, indem, wie Sepet darthut, sein immer weiterer dramatischer Ausbau zur Dramatisierung der biblischen Geschichte fast des ganzen Alten Testaments führte, wird man annehmen dürfen, daß diese Beispiele der Entwicklung eines Dramas in der Predigt, sodann der Predigt zum Drama auch auf die neutestamentlichen Spiele vorbildlich einwirkten, das Drama zu einer Predigt in Beziehung zu setzen, eine solche mit seiner Aufführung zu verbinden. Wenigstens zeigt das Manuskript Cangé, daß es im Puy-Theater durchaus üblich war, das Drama mit einer Predigt einzuleiten, und es ist nicht wahrscheinlich, daß erst hier etwa als eine schon vor dramatischen Aufführungen gepflegte litterarische Übung die Predigt zu der Aufführung eines Dramas hinzugekommen sei[1]; denn auch schon in Bodel's Jeu de Saint Nicolas zeigt der Prolog Predigtform und im Mysterientheater finden wir, wie wir später sehen werden, ebenfalls Predigten. Das Verhältnis dürfte vielmehr so sein, daß das Drama, als es die Kirche verließ, sich an eine Predigt anzuschließen pflegte. Als es sich nun selbständig machte und auf seine eigenen Füße stellte, da behielt es doch seine alten Stützen, die voraufgehende Predigt wie den schließenden Lobhymnus, das Te Deum laudamus oder das Salve regina, bei, und in diesem Rahmen bewegte sich noch das Mysterientheater des 15. und 16. Jahrhunderts, seinen frommen Ursprung und Zweck damit äußerlich dokumentierend.

Unter den vierzig Mirakeln des Manuskripts Cangé sind neunundzwanzig von einer Predigt begleitet. Aber nur in zwölf Fällen steht diese dem Drama voran, während sie siebzehn mal in dasselbe eingelegt ist. Was ist nun von diesen Predigten im Puy-Theater zu halten? Sind es wirkliche Predigten oder wurden sie nur fingiert als ein Teil des Dramas? Bis zu Magnin hatte man keine Zweifel an ihrer Echtheit gehabt, und gerade sie hatten zu der falschen Ansicht geführt, daß die Miracles de Nostre Dame in der Kirche oder in einem Kloster aufgeführt worden seien. Als jener um die Kenntnis des mittel-

[1] Petit de J., in s. Comédiens en France S. 51, schließt aus einer von Le Roy beigebrachten Urkunde mit Unrecht, daß in den Puys auch ohne Zusammenhang mit Mirakeln gepredigt worden sei. Es handelt sich dort nicht um Mönche, welche in einem Puy zelebrierten u. predigten, sondern umgekehrt, die Puy-Brüder spielten in dem Gottesdienste, den jene abhielten. Die dramatische Aufführung ist da noch ein Teil oder wenigstens eine Angliederung an den regulären Gottesdienst.

alterlichen abendländischen Theaters hochverdiente Gelehrte die Marienspiele, ohne einen Zweifel zu lassen, als aus einem Puy stammend nachwies, that er den Haupteinwand gegen seine These dahin ab, daß die Predigten in den Mirakeln keine wirklichen Predigten wie die in den Mysterien vorkommenden seien, sondern daß sie einen integrierenden Bestandteil des Dramas bildeten und daher wie die ganze übrige Handlung desselben nur eine Fiktion seien. Petit de Julleville[1]) macht wenigstens die wesentliche Unterscheidung zwischen den vor den Mirakeln stehenden Predigten und den eingelegten. Die ersteren glichen mehr einer erbaulichen Homilie, die vor dem Drama, unabhängig von ihm, gesprochen worden sei; die eingeschobenen dagegen sind auch nach ihm integrierende Bestandteile des Mirakels, die vermutlich von einem der Schauspieler, nicht von einem wirklichen Prediger, gesprochen worden seien.

Der zweite Teil dieser Erklärung trifft indes auch noch nicht ganz das Richtige. Das zeigt schon Petit's eigener, sehr glücklicher Vergleich der eingeschalteten Predigten mit der Parabase der Komödie des Aristophanes. Diese ist bekanntlich kein integrierender Bestandteil der griechischen Komödie, sondern vielmehr eine unorganische Unterbrechung derselben, in welcher Wirklichkeit und Spiel gemischt sind. Ganz dasselbe ist von den in die Mirakel eingelegten Predigten zu sagen. Ursprünglich und im Grunde sind es nicht fingierte Teile des Mirakels trotz ihrer formellen Verbindung mit demselben, sondern wirkliche, erbauliche Ansprachen, die sich direkt an das Publikum des Puys richten, wobei es hinsichtlich ihrer Funktion im Drama gleichgiltig erscheint, ob der Prediger, der jedenfalls ein Mitglied des Puys war, dem Kleriker- oder dem Laienstande angehörte, ob er das Predigen berufsmäßig ausübte oder nur anläßlich der Sitzung des Puys im Auftrag seiner Korporationsbrüder. Nur in ein paar Fällen ist die Predigt auch inhaltlich mit der Handlung verbunden und aus der Durchbrechung der dramatischen Einheit zu einem organisch eingeordneten Kunstmittel im Stück geworden.

Die Abfassung der Predigt scheint durchaus nicht eine unbedingte Aufgabe des Dichters des Mirakels gewesen zu sein. Zuweilen schrieb er wohl selbst den Text zu einer solchen, und die Predigten, deren Text den Mirakeln beigedruckt ist, stammen möglicherweise vom Verfasser der letzteren her. Sie sind jedoch

[1]) M. I, 123/124.

inhaltlich wie formal den kirchlichen genau nachgebildet und wollten ja durchweg auch nichts anderes sein als diese. Ihr Gegenstand ist mit Ausnahme von zwei Fällen (No. XXI[1], welche über die Buße handelt, und No. XXVIII über die Heiligung des Menschen, in welchem der Jungfrau nur eine bescheidene Erwähnung neben den übrigen Heiligen zuteil wird) das Lob Marias. In der Form heben sie sich schon durch ihre Prosa von der Fiktion des Dramas ab. Am Anfang steht wie in jeder kirchlichen Predigt ein lateinisches Textwort: die Ausführung unterscheidet drei Teile: Einleitung, oft mit schließendem Ave; Erörterung des Textes, und Schluß, der die gebräuchlichsten kirchlichen Formeln enthält.

In den Fällen, wo der Text der Predigt nicht mitüberliefert ist[2], überließ der Dramatiker die Abfassung derselben vermutlich demjenigen, welcher ihren Vortrag für die Sitzung übernommen hatte.

Wie aber die beiden andern kirchlichen Beigaben, Te Deum und Salve Regina, stets mit dem Drama verbunden erscheinen, so ward auch die Predigt zunächst wenigstens äußerlich durch den Reim an das Mirakel angeschlossen, sodaß beide sich als ein Ganzes darstellten. Im Manuskript steht daher in No. V, VI, XXIV und XXXI die Überschrift des Mirakels: Cy commence... etz. vor der Predigt[3]. Unter den zwölf, welche dem Drama vorangehen, reimt in sechs derselben (No. III, IV, V, VI, XXII, XXIV) das Schlußwort mit dem ersten Verse des Mirakels, der außer in einem einzigen Falle (in No. XXII) ohne Reimverbindung mit dem folgenden ist. Einmal (No. XXXVI) ist ein Reim des Predigtendes: . . sanz fin mit der folgenden Überschrift des Mirakels: Cy commence . . . sarrazin zu beobachten[4]. In IX, XI, XXV, XXVIII und XXXI fehlt die Reimverbindung des Predigtschlusses mit dem Anfang des Stückes; doch hat in dem erstgenannten der Anfangsvers des Mirakels keine Entsprechung in dem zweiten, ein Zeichen, daß ein Reim des ersten Verses mit etwas Vorausgehendem vorgesehen war, und wohl zugleich ein sicheres Anzeichen dafür, daß

---

[1] Ich zitiere hier und im Folgenden der Kürze wegen nach der Nummerierung in der Ausg. von Paris et Robert.

[2] Hierher gehören auch 4 Fälle von den 29, wo nur die Stelle der Predigt innerhalb des Mirakels angegeben wird.

[3] Die Herausgeber drucken auch No. IX in dieser Weise, irrtümlich, wie sich aus den beigefügten Seitenbezeichnungen des Manuskripts ergiebt.

[4] Vergl. S. 31 die Bemerkungen über den Reim in den eingeschalteten Predigten.

wenigstens die diesem Stück voraufgehende Predigt wahrscheinlich auch nicht vom Verfasser des Mirakels stammt. Dieselbe Beobachtung findet sich auch in den predigtlosen No. VIII und XXXV, sowie in dem nicht zu dem Manuskript Cangé gehörigen Miracle du chevalier qui donna sa femme au diable[1]), welches letztere damit zugleich den Beweis liefert, daß die Voraussschickung einer Predigt nicht nur in dem Puy üblich war, dessen Repertoire die vierzig in dem genannten Manuskript erhaltenen Mirakel angehörten. In all diesen Fällen ist die Predigt trotz ihrer Reimverbindung mit dem Körper des Mirakels ebensogut wie die nachfolgenden Serventois ein von diesem durchaus unabhängiges Gebilde, nur nach alter Gewohnheit mit ihm zusammengestellt, das man ohne Schaden weglassen kann, wie es Monmerqué et Michel in ihrem Théâtre français au moyen-âge, Paris 1839, gethan haben[2]). Auch uns würden diese Fälle hier nichts angehen, wenn sie nicht in die Entwicklungsgeschichte der in die Dramen eingelegten Predigten gehörten.

Bei der eben besprochenen Reimverbindung blieb man nämlich nicht stehen. Der Dichter kam schließlich auf die Idee, die Predigt mit dem Mirakelspiel in der Weise des Te Deum oder Salve Regina zu verbinden, sodaß sie als eine Scene des Dramas erschien.

Die Zusammenschweißung war zunächst eine sehr äußerliche. Sie besteht meist darin, daß Personen des Mirakels am Anfang desselben den oft nicht sonderlich begründeten Wunsch äußern, eine Predigt zu hören. Ein Prediger, dies Begehren zu befriedigen, ist stets schnell zur Hand. Die betreffenden Personen des Stücks begeben sich in die Kirche[3]) und nehmen vor der Kanzel Platz. Der Prediger besteigt sie und hält eine kurze Ansprache, deren Inhalt aber nicht für die Personen des Stücks zugeschnitten ist, sondern immer das Lob der Jungfrau, wie schon erwähnt, zum Gegenstand hat und sich in seiner erbaulichen Absicht direkt an das Publikum des Puys richtet.

Zu allen Zeiten, von den Griechen bis zu uns, ist auf dem Theater durch Vermischung der Wirklichkeit mit dem Spiel, wo-

[1]) Vergl. M. II, 335.
[2]) Dasselbe Verfahren beobachten diese Gelehrten mit noch größerem Rechte gegenüber den Serventois, die dem Ursprunge nach nichts mit den Mirakeln zu thun haben und auch nicht in Reimverbindung mit ihnen stehen.
[3]) Über die Bühneneinrichtung vergleiche Magnin im Journal des Savants 1847.

gegen der Abbé d'Aubignac mit Recht in seiner „Art poétique“[1] heftig eiferte, gesündigt worden, oft mit Absicht, noch öfter aus Mangel an Beherrschung der reinen dramatischen Form. Das Letztere findet sich naturgemäß besonders in unentwickelter dramatischer Litteratur. Das Drama, welches die völlige Zurücksetzung der eigenen Individualität vom Schauspieler fordert, verlangt damit eine so strenge Selbstzucht von seinen Darstellern, wie sie nur nach langer Übung völlig gelingen wird. Noch im Mysterientheater und selbst im Renaissancetheater fallen die Schauspieler oft aus ihrer Rolle heraus und wenden sich direkt an das Publikum.

Dieses nahm in damaliger Zeit auch viel lebhafteren Anteil an der ganzen Aufführung als heute. Seine regere Phantasie erschuf selber der kindlichen Inscenierung und den angedeuteten Handlungen eine Wirklichkeit, wie sie uns die viel höhere Kunst des modernen Schauspielers und Regisseurs nicht mehr vorzuzaubern vermag. Das unkritische Publikum versetzte sich so lebhaft in die Verhältnisse des Dramas, daß es sich als Augenzeuge derselben fühlte und damit selbst ein Stück schauspielerischer Thätigkeit leistete. Ich vermute, daß in den Puys wenigstens das Volk im Spiel das Publikum selbst war und daß man ihm eine besondere Vertretung in Statisten, wie sie Petit[2] annimmt, für gewöhnlich wenigstens nicht gab. Die Bühnenverhältnisse im Puy-Theater[3] mußten eine derartige Teilnahme der Zuschauer am Spiel vorzüglich begünstigen. Sie ergiebt sich auch klar aus jenen Mirakeln, in denen die Personen des Stücks, welche die Predigt veranlassen, Bezug auf die Volksmenge nehmen, die sich zur Verehrung der Jungfrau so zahlreich versammelt habe.

[1] Erschien zuerst 1657. Petit de J., der dieses Werk in seinen „Comédiens“ S. 4 erwähnt, giebt 1640 an. Dies Versehen erklärt sich wohl daraus, daß in diesem Jahre desselben Verfassers „Térence justifié“ erschien, der im J. 1715 zusammen mit der erst 1657 erschienenen Art poétique unter dem Titel dieser letzteren in Amsterdam bei Bernard veröffentlicht wurde. Die Art poétique war allerdings bereits unter Richelieu's Augen entstanden, wie ihr Verfasser in der Vorrede selbst sagt, aber sie war wegen der geplanten Erweiterung nicht gedruckt worden.

[2] M. II, 278.

[3] Magnin versucht a. a. O. S. 50—53 nach den aus dem Inhalt der Mirakel ersichtlichen Entwicklungen scenischer Vorgänge — Bühnenanweisungen fehlen fast gänzlich — ein Bild des Puytheaters zu gewinnen. Aus seiner Beschreibung ist ersichtlich, daß der Predigtstuhl sich auf ebener Erde vor den Zuschauern befand, während die übrigen irdischen Plätze sich auf der ersten Etage, das Paradies auf der zweiten befand. Die Abstufungen der Bühne waren mit dem Erdboden durch Treppen verbunden. Vor Beginn einer Predigt begaben sich die Personen des Stücks, welche sie anzuhören hatten, herunter ins Parterre, wo sie vor den Zuschauern gegenüber dem Redner Platz nahmen. So trat ganz von selbst eine Vermischung der Personen des Stücks mit dem Publikum ein. Auch wenn man nicht an eine Stockwerkbühne glauben will, bleibt doch der Unterschied zwischen Estrade und Parterre.

So sendet in dem Mirakel der Abbesse grosse de son clerc (Paris et Robert, t. I, 57—100) die Äbtissin ihren Diener zu einem Mönche und läßt fragen, ob er predigen werde, wobei sie vor allem auf die Befriedigung der Gläubigen bedacht ist:

Ces bonnes gens sont cy tout coy
Qui veulent oïr le sermon. (I, 59.)

Ganz ähnlich fühlt sich durch die Rücksicht auf die gläubige Menge im Prevost que Nostre Dame delivra (II, 227—280) der Papst bewogen, eine Predigt zu halten:

Puisque ces bonnes gens cy voy
Assemblez pour l'amour de cette
Qui enfanta . . (II, 229.)

Seine beiden Diener bahnen ihm den Weg durch das Gedränge und gebieten dem Volke Ruhe.

Im Evesque a qui N. D. s'apparut (II, 55—87) giebt der Bischof seinen Clercs gegenüber der Freude Ausdruck, daß so viele Personen aus Liebe zur Jungfrau zusammengeeilt seien und daß sich alle in so musterhafter Ordnung hielten:

Par foy, grant joie en mon cuer ay
Des bonnes gens que je voi ci
Assemblez . . . (II, 57.)

In den Worten der beiden Clercs scheint der Dichter durch eine Art captatio benevolentiae dem Publikum Gehorsam gegenüber den Anordnungen der Schauspieler ans Herz zu legen. Sie bitten nämlich den Bischof, falls er irgend etwas auszusetzen habe, seine Wünsche nur auszusprechen; denn die Anwesenden, die alle zur Verehrung der Jungfrau erschienen seien, würden gern allen Mißständen abzuhelfen bereit sein:

Il ne sont pas grans clers lettrés,
Si que se le deffault monstrés
C'est vostre honneur. (II, 58.)

Der Bischof meint darauf, daß es sich empfehlen dürfte, die Liebe zur Jungfrau „an diesem Feste" (von dem im Stück keine Rede mehr ist) durch eine Predigt zu erhöhen, worauf er von dem einen Clerc erfährt, daß ein bestellter Prediger sofort eintreffen werde. Man nimmt Platz, und der „prescheur" hält seine Predigt, nachdem er sich für dieselbe den Segen des Bischofs erbeten hat. Nach derselben richtet sich der Bischof wieder an seine Begleiter und giebt seinem Lobe über den tüchtigen Redner Ausdruck, worin ihm diese beistimmen:

Zweiter Clerc: Il est bon clerc, je vous promet
N'i a que dire.
Erſter Clerc: En son ordre n'a meillieur, sire.
Ne nul si bon. (II, 61.)

Vielleicht mochte ſich auch in dieſem Geſpräch die Wirklichkeit mit dem Spiel miſchen. Erſt nach dem beredten Lobe des gewandten und frommen Predigers knüpft ſich die Handlung des Mirakels durch einen feinen Übergang des Biſchofs. Er hebt rühmend an dem jungen Kleriker, der gepredigt hat, hervor, daß er die Freuden dieſer Welt gering achte gegenüber der inneren Befriedigung, die der Dienſt der hl. Jungfrau gewähre. Ihm ſelbſt hätte mancher Eremit dieſe Meinung, die auch die ſeinige iſt, beſtätigt. Noch in der letzten Nacht habe ihm geträumt, er ſei mit dem Eremiten der Nachbarſchaft zuſammen geweſen und dieſer hätte wunderbar ſchön geſungen. Wenn es den Clercs recht ſei, ſo wollten ſie gemeinſchaftlich zu ihm gehen und nachſehen, ob ihm etwas fehle.

Die Segnung des Predigers durch den Biſchof, die ſich in dieſem Stücke und auch noch in andern findet, war jedenfalls nur Spiel; denn mit der Annahme, daß die Rolle des Biſchofs von einem Geiſtlichen geſpielt worden ſei, würde man dem Klerus eine ihm in den Puys im 14. Jahrh. wohl kaum noch zukommende umfangreichere Teilnahme an den dramatiſchen Darſtellungen einräumen [1]).

In noch einem Mirakel zeigt der Einſchub einer Predigt dieſelbe aus der Wirklichkeit genommene Begründung wie im Evesque à qui N. D. s'apparut: In La Nonne qui laissa son abbaie (I, 309—351) rechtfertigt die Äbtiſſin ihr Bedürfnis nach einem Sermon mit dem Marienfeſte des Tages:

Il est hui grant feste et bon jour. (I, 311.) Das Stück verrät auch hier von einem Feſte nichts. —

Wo die Predigt mit ſo deutlichem Bezug auf das Publikum des Puys inſceniert wird, werden wir in ihr keine beſondere Rückſichtnahme auf die Handlung des Mirakels erwarten dürfen. Der Inhalt iſt in allen vieren nur das Lob Mariens. Der Sermon des in der Reihe erſtgenannten Stückes, des Mirakels „Abbesse grosse de son clerc", iſt allerdings ganz in Verſen, was einzig

[1]) Die Profanierung kirchlicher Zeremonieen iſt im mittelalterl. Theater durchaus nichts Ungewöhnliches; wird doch im Miracle de la femme que N. D. garda d'estre arse ſogar eine Meſſe fingiert, die der Herrgott ſelber zelebriert. Vergl. t. IV, 225.

dasteht, und er ist dadurch deutlich vom Verfasser als ein Teil des Dramas charakterisiert; aber trotzdem fehlt ihm ebenso wie den Predigten in dem „Prevost“ und im „Evesque à qui N. D. s'apparut“ jede innere Beziehung zur Handlung. In dem Inhalt der Predigt zum „Mirakel von der Nonne, die ihr Kloster verließ“, könnte man einen Bezug zum Stoff des Spiels finden. Sie handelt nämlich von der Jungfräulichkeit, gegen welche im Stück die Nonne sündigt. Indes ist es fraglich, ob diese Beziehung nicht eine zufällige ist. Das Textwort der Predigt ist dem Evangelium von Mariä Verkündigung entnommen. Die Vermutung liegt daher nahe, daß das Stück an diesem Festtage gespielt ward und daß das Verdienst des Dichters nicht darin besteht, die Predigt dem Mirakel angepaßt zu haben, sondern einen passenden dramatischen Stoff zu dem Tagesevangelium gewählt zu haben, indem er ein Vergehen gegen die Jungfräulichkeit zur Darstellung brachte, die im Feste Mariä Verkündigung einen ihrer Triumphe feiert[1]). Für das Mirakel ist hier die eingelegte Predigt wenigstens nicht ganz unfruchtbar, insofern sie zu einigen charakteristischen Äußerungen der Zuhörer im Stück Veranlassung giebt. Dem Ritter erscheint sie nämlich unerträglich lang, die Nonnen finden sie sehr schön und nur zu kurz. Der erstere muß allerdings befürchten, daß die Worte des Mönchs ihm die Verwirklichung seiner Absicht auf die Nonne noch erschweren werden. In der That ist die Nonne, welche der Ritter verführen will, durch die Predigt gestärkt in ihren guten Vorsätzen, die sie vor dem Bilde der Gottesmutter unmittelbar nach Anhören derselben wiederholt. Sie setzt dem Werben des Verführers um Liebe zunächst entschlossenen Widerstand entgegen, die diesem Grund zu der Klage giebt:

Autres femmes ont cuer de plonc,
Mais elle l'a de fer trop fort. (I, 319.)

Erst bei der zweiten Anrede willigt sie in die Entführung unter der Bedingung ein, daß der Ritter sie heiratet.

Abgesehen von den besprochenen vier Mirakeln verrät der Einschub der Predigt formal nirgends mehr ihre wirkliche Bestimmung. In keinem andern erscheint die Predigt mit Rücksicht auf die versammelten Zuschauer eingelegt; sondern lediglich für sich selbst

---

1) Eine Beziehung zu demselben Evangelium verraten noch viele andere Predigten, sodaß es den Anschein gewinnt, als ob jener Puy sich dieses Fest zu seinem Patronatsfeste gewählt hätte.

lassen die Personen des Stücks einen Prediger kommen oder begeben sich, nur ihrem eigenen Antriebe folgend, zu ihm. Die Begründung ihres Verlangens oder der Gelegenheit, eine Predigt anzuhören, ist freilich oft recht mangelhaft. Aber die Umwandlung der Predigt in einen Teil des Mirakels ist formal damit vollständig; inhaltlich freilich nimmt sie sich immer noch als eine unorganische Unterbrechung der Handlung aus. In diesem Rahmen bewegt sich die Einfügung in folgenden acht Stücken:

La Marquise de Gaudine (II, 121—170): Der Marquis teilt seiner Gemahlin seinen Entschluß mit, nach Preußen zu ziehen, um dort im Kampfe Ruhm und Ehre zu ernten. Sein Land und seine Leute, wie auch seine Gattin will er während seiner Abwesenheit dem Schutze seines Onkels anvertrauen. Auf den Vorschlag seiner frommen Gemahlin begiebt er sich mit ihr in die Kirche, um den Schutz der Gottesmutter für das Unternehmen zu erflehen. Sie kommen aber gerade zur Predigt eines Mönchs zurecht.

Enfant que Nostre Dame ressuscita (II, 281—346): Die Ehegatten begeben sich in die Kirche, um die Fürsprache der Jungfrau bei Gott zu erbitten, daß er ihnen ein Kind bescheere.

Un chauvine qui se maria (III, 135—186): Der ritterliche Mönch und sein Knappe gehen auf die überbrachte Nachricht, daß im Kloster ein maistre sire von großem Rufe predige, dahin, um ihn anzuhören.

Saint Sevestre (III, 187—240): Die feindselige Haltung des Kaisers Konstantin macht dem Papst und seinen beiden Cleres große Sorge. Sie wollen indes alles mit Ergebung in den Willen Gottes ertragen. Der Papst bittet einen der Cleres, zur Befestigung im Guten sofort an Ort und Stelle eine Predigt zu halten. Der Clerc kommt dem Verlangen nach, nachdem er den Segen des Papstes dazu erbeten und erhalten hat. Nach dem Sermon sind wir sofort am Hofe des Kaisers Konstantin.

Une Femme que Nostre Dame garda d'estre arse (IV, 175—235): Guillaume begiebt sich zur Besichtigung seiner Güter mit seiner Tochter aufs Feld. Guibour, seine Frau, geht inzwischen mit dem jungen Schwiegersohn Aubin, dem erst vor kurzem angetrauten Gatten der Tochter, zur Kirche, um die Predigt anzuhören. Die Nachbarn halten sich über das Zusammengehen Guibour's mit Aubin auf und verdächtigen sie unerlaubten Verkehrs untereinander. An der Kirche angelangt,

geht Guibour hinein, während Aubin zum Vergnügen in die Stadt wandert:

Aubin: N'ay pas apris a demourer
Tant au moustier pour Dieu orer
N'oir sermon. (IV, 179.)

Nicht zu verwundern, wenn sich die Jungfrau bei dem über ihm schwebenden Verhängnis seiner nicht annimmt!

L'Empereris de Rome (IV, 237—313): Der kranke Kaiser bittet seine Gemahlin, in die Kirche zu gehen und dort Gottes Hilfe zu seiner Gesundung anzuflehen. Ein sergent d'armes bahnt ihr den Weg durch die Menge:

Sus! de cy traiez vous arriere
Que de ma mace ne vous fiere
A grant rendon. (IV, 240.)

Es ist, wie oben erwähnt, das Publikum des Puys, durch welches der Weg zur Kanzel führt und das als Volk des Stückes fungiert.

Saint Jehan le Paulu (V, 89—151): Johann bittet Gott um Stärke in seinem Streben, sich in Tugenden und guten Thaten zu vervollkommnen. Darauf geht er zu der Predigt, die maistre Simon halten soll. Dieser mahnt vor Beginn seiner Ansprache selbst in einem Verse zur Ruhe:

Or paiz et faites silence! (V, 91.)

La Fille d'un Roy (VII, 1—117): Der König und die Königin sind traurig, daß ihnen keine Kinder beschieden sind. Nur Gottesfurcht kann ihnen noch ihren Wunsch erfüllen. Sie wollen deshalb zur Kirche gehen, dort die Predigt anzuhören und zu Gott zu bitten. Auch hier gehen zwei sergents d'armes vor ihnen her durch die Menge (des Puy-Publikums):

Erster Wappenherold: Arriére, sanz arestoison
Arriére, arriére!

Zweiter Wappenherold: Se ne voulez que je vous fiere,
Alez en sus, faites ci voie,
Ou vous sarez, se Dieu me voie,
Que ceste poise. (VII, 4.)

In den genannten Stücken ist die Predigt ohne wesentliche Folgen für den weiteren Verlauf der Handlung. Sie trägt

deshalb, wiewohl sie äußerlich mit dem Mirakel verbunden ist, immer noch den Charakter einer vorgeschriebenen Zuthat, nicht eines organischen Teils des Dramas. Dies wird sie erst in jenen Stücken, wo die Predigt in den Seelen der Zuhörer dramatische Wandlungen hervorbringt. Zu dieser Gruppe gehören die noch übrigen fünf Stücke, unter denen wiederum eine Unterscheidung möglich ist in zwei, wo der Inhalt der beabsichtigten Wirkung noch nicht angepaßt oder in einem derselben wenigstens nicht nachweisbar angepaßt ist, und in drei, in denen die Verbindung der Predigt mit dem Drama auch inhaltlich, wenigstens zum Teil, durchgeführt ist.

In La Mere du Pape (II, 347 – 408) ist der Wunsch der Mutter des Papstes, eine Predigt zu hören, zwar schlecht begründet; aber das Anhören derselben macht auf diese so großen Eindruck, daß sie, die sich vorher vermessentlich der Jungfrau Maria gleichgestellt hat, jetzt aufrichtig ihre Überhebung bereut und zu einem Priester beichten geht. Ob der Dichter auch den Inhalt der Predigt auf eine derartige Wirkung berechnet hatte, entzieht sich unserer Kenntnis, da von der Predigt nur das Thema: Ave maria, gratia plena; dominus tecum und das Ende in saecula saeculorum, Amen des Reims wegen mitgeteilt ist.

Das Fehlen jeder inhaltlichen Beziehung läßt die dramatische Wirkung der Predigt in Theodore (III, 67- -133) geradezu verblüffend erscheinen:

Als es dem Liebhaber gelungen ist, Theodore zu verführen, kommt der quereur de sermons und fordert die Dame auf, eine Predigt des maistre Guillaume Roussée, maistre en decrez und sire de loy, anzuhören. Die Predigt bringt der Ehebrecherin ihre Sünde zum Bewußtsein, sodaß sie sich vor der Jungfrau niederwirft und freiwillig schwere Sühne auf sich nimmt. Diese Einkehr in sich selbst ist die Wirkung einer Predigt, welche an vier Aussprüchen der Jungfrau Maria deren weise Mäßigung im Gebrauch der Rede feiert und sie zum Schluß als leuchtendes Beispiel allen zur Nacheiferung empfiehlt!

Der auffällige Zwiespalt zwischen der Absicht der Predigt im Drama und ihrem Inhalt legt hier besonders die Vermutung nahe, daß sie nicht vom Verfasser des Mirakels, sondern von dem Sprecher der Predigt herrührt. Wahrscheinlich gab es in der That einen Maistre Guillaume Roussée, der den Ruf eines berühmten Predigers genoß und entweder selbst in unserm Stück predigte, oder unter dessen Namen irgend ein anderes Mitglied des Puys auftrat. —

Wir kommen endlich zu den drei Mirakeln, in denen die Predigt auch ihrem Inhalte nach nicht mehr lediglich für das Publikum des Puys eingelegt erscheint, sondern wo sich der Dichter bemüht hat, denselben in Beziehung zur Handlung des Dramas zu setzen[1]). Es sind dies die Mirakel vom Kaiser Julian, von Barlaam und Josaphat und von Sanct Laurentius. Ich stelle das letztgenannte an die Spitze, weil sich bei ihm das gespendete Lob nur auf die Worte der Personen stützt, die den Sermon im Stücke anhören.

Saint-Lorens (VII, 119—191): Der Papst ist mit zwei Kardinälen in einer Stadt Spaniens angelangt und will das Bekehrungswerk an den Heiden sofort durch eine Predigt beginnen. Er erbittet sich dazu den Segen eines der beiden Kardinäle, den ihm der zweite mit den rituellen Worten erteilt: Dominus sit in corde tuo et in labiis tuis ad bene predicandum evangelium pacis populo Dei. In nomine patris et filii et spiritus sancti. Amen. Von der Predigt steht nun nicht einmal ein Vermerk, etwa Anfangs- und Schlußworte, wie sonst üblich, im Text. Daß sie aber gehalten wird, geht aus der folgenden Unterhaltung Lorens' und Vincent's hervor, die beide von dem Gehörten entzückt sind, sodaß sie sich sofort bereit erklären, den Papst als seine Diener nach Rom zurückzubegleiten.

Auch für den Inhalt der Predigt ergiebt sich aus ihrem Gespräch, daß er von dem gewöhnlichen Inhalt der Puy-Predigten abwich und nicht das übliche Lob Mariens enthielt, sondern, dem Bedürfnis des Mirakels entsprechend, vermutlich eine Preisung des christlichen Glaubens gegenüber dem heidnischen war.

Vincenz: Cousin, comment a il preschié
Tresnoblement.

Lorenz: Voire, et montré appertement
Comment par la Dieu courtoisie
Est nostre loy auttorisie
Plus que nulle autre et gracieuse,
Plus excellent, plus vertueuse
Et plus parfaitte. (VII, 122, 123.)

---

[1]) Im niederdeutschen Theophilusspiel findet sich eine Predigt ähnlich verwandt. Vergleiche Heinzel, Abhandl. z. altd. Drama (in den Sitzungsber. der Wiener Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Klasse, 134. Bd., X, 69), wo aus deutschem Gebiete außerdem auf eine Predigt im Alsfelder Passionsspiel verwiesen wird.

Offener liegt die Kunst des Dichters in Barlaam et Josaphat (III, 241- 304) zu Tage, dessen Predigt in ihrem dritten Teile auf die Verhältnisse im Stück Bezug nimmt und sich ausdrücklich an das Volk von Rom richtet, das im Stück vorausgesetzt wird. Der Predigt geht wenigstens wie sonst selten[1]) eine für die Handlung des Mirakels bedeutsame Scene voraus: Der König befragt die Magier, welches Schicksal seinem einzigen Sohne bevorsteht. Sie antworten, er werde ein großer Mann sein, aber in einem viel besseren und edleren Lande, als es das väterliche sei, und er werde den christlichen Glauben annehmen. Um dies zu verhüten, übergiebt der König den Prinzen den Magiern, die ihn in einem geschlossenen Hause bewachen und jede Berührung mit der Außenwelt verhüten sollen. Darauf tritt ein Prediger auf, der das ungläubige Volk durch eine Predigt zu bekehren versucht.

In Prevost que N. D. delivra, in Saint Sevestre und in Saint Lorens lag, wie wir sahen, die Rolle des Predigers in den Händen einer Person, die auch sonst an der Handlung des Mirakels beteiligt war. Hier ist wie in den übrigen Fällen der Prediger eine besondere Person; aber der Dichter hat Sorge getragen, ihn an der Handlung interessiert erscheinen zu lassen durch ein Gebet, welches er ihn vor seiner Predigt sprechen läßt. In diesem giebt der prescheur seinem Schmerze Ausdruck, das Volk von Rom noch ohne den christlichen Glauben zu sehen, den er ihm ohne Zögern in einer Predigt vermitteln will. Als Stoff der Predigt hat der Dichter den Text: Penitentiam agite, appropinquabit enim regnum celorum gewählt, der die Beziehung zu der Bekehrungsaufgabe, die sich der Prediger stellt, deutlich verrät. Gleichwohl sind die beiden ersten Drittel so durchgeführt, daß auch das Publikum des Puys ihn an sich gerichtet auffassen kann. Erst der dritte Teil richtet sich lediglich an das Volk von Rom (das vermutlich auch hier keine besondere Vertretung hatte). Nachdem er in den ersten beiden Teilen aus Gründen der christlichen Religion zur Buße gemahnt hat, fährt er im letzten Drittel fort: Wenn jemand der Buße bedürftig ist, so seid ihr es, die ihr Götzenbilder anbetet; denn Götzendienst gehört zu den Haupt- und Todsünden. Lasset euch also taufen und thuet Buße nach dem Beispiele der heiligen Magdalena!

[1]) Wir beobachteten es schon in La Nonne qui laissa son abbaie, in La Marquise de Gaudine, Une Femme que N. D. garda d'estre arse, La Mere du Pape u. in Theodore.

Seine Mahnung fällt wenigstens bei einem aus dem Volke, Barlaam, auf fruchtbaren Boden, sodaß er sich bekehrt und seiner Güter entäußert. Die nächste Scene wird wieder vom König eingenommen.

Ähnlich wie in Barlaam et Josaphat ist die Anlage der Predigt im Empereur Julien (II, 171–226), nur, daß hier die Verbindung mit dem Mirakel noch enger und kunstvoller geknüpft ist, einmal dadurch, daß eine Person des Dramas, und zwar eine Hauptperson, die Predigt spricht, sodann dadurch, daß dieselbe mehr als in allen anderen Mirakeln in das Innere des Stückes verlegt ist. Die Handlung ist bereits in vollem Gange und ist selbst die Veranlassung, als Sanct Basilius sich entschließt, eine Predigt zu halten:

Kaiser Julian teilt seinen Rittern seinen Entschluß mit, die aufsässigen Perser zu bekriegen und nach seiner Rückkehr eine neue grausame Christenverfolgung ins Werk zu setzen. Der heilige Basilius, begleitet von drei Clercs, bringt ihm in bester Absicht drei Gerstenbrote zum Geschenk. Der Kaiser aber sieht in der Gabe des ihm verhaßten, weisen Christen eine Verhöhnung und befiehlt ihm deshalb, in Zukunft Hafer statt Gerstenbrot zu essen. Basilius ruft die Jungfrau Maria zum Schutze der bedrohten Gemeinde an und wird von seinen Clercs getröstet. Es folgt eine kurze Scene zwischen zwei Teufeln, die einander von ihren Erfolgen frohe Kunde bringen. Einer von ihnen hat das Intermezzo des Kaisers mit Sanct Basilius ins Werk gesetzt; der andere rühmt sich, einen Mönch zum Ehebruch verleitet zu haben.

Sanct Basilius läßt durch die Glocke die Gemeinde zusammenrufen, um ihr vor seinem Ende noch einmal zu predigen.

Die ersten beiden Drittel der Ansprache sind wie alle Predigten (mit der erwähnten einzigen Ausnahme) in Prosa und bewegen sich ebenso durchaus im Rahmen einer erbaulichen Betrachtung über die Jungfrau Maria. Es ist die Erläuterung des biblischen Textwortes: Elevata est nubes de tabernaculo federis etz. Beim Auszuge der Kinder Israel habe Gott ihnen eine Wolke voranziehen lassen. Diese Wolke sollte dem auserwählten Volke als Führer dienen Tag und Nacht, sie sollte es beschatten vor der Hitze und sollte endlich ein Zeichen des göttlichen Bundes und seiner Liebe sein. Auch die Jungfrau könne Wolke genannt werden, insofern sie ebenfalls diese drei Eigenschaften besitze. Der Prediger führt dann die ersten zwei derselben, Maria als

Führerin aus der Dunkelheit der Sünde, als Mittlerin bei ihrem Sohne Jesus, der Sonne, näher aus, wobei er sich im zweiten Teil auch auf den heiligen Bernhard stützt. Der Prediger im Theater vergaß jedenfalls, daß er Sanct Basilius zu sein sich vorgenommen hatte und eigentlich im 4. Jahrh. statt vor seinen Puy-Zuhörern im 14. Jahrh. sprach. Aber solche historische Widersprüche kümmerten den mittelalterlichen Dichter nicht.

In der That war ja die Predigt für das Publikum des Puys bestimmt. Auch hier bleibt dieser Zweck in den beiden ersten Teilen deutlich erkennbar und tritt erst im dritten Teil hinter der Absicht einer Wirkung im Drama zurück. Dieser Übergang ist hier auch äußerlich dadurch zum Ausdruck gebracht, daß dieser letzte Abschnitt wie das übrige Spiel in Versen abgefaßt ist. Er ist die Ausführung des Gedankens: Maria ist eine Wolke zu nennen; denn auch sie ist wie die Wolke der Israeliten ein Zeichen des Bundes und der Liebe Gottes. In der gegenwärtigen schweren Zeit, wo der Kaiser Julian die Christen und die Stadt bedroht, tröstet Basilius die Gemeinde mit dieser Würde der Mutter Gottes, zu der sie beten und der sie Geschenke bringen möchten.

Die drei Bürger, welche als Wortführer des Volkes auftreten und die sich wahrscheinlich unter das Puy-Publikum gemischt hatten, eilen nach Haus, um bereitwillig, jeder nach seinem Vermögen, Gaben herbeizubringen.

Noch ein zusammenfassendes Wort über die Reimverbindung der eingelegten Predigten mit dem umgebenden Dialog. Diese erstreckt sich in ihnen nicht nur auf ihren Schluß, wie wir es bei den vorangestellten Predigten beobachteten[1]), sondern auch auf das einleitende lateinische Bibelzitat, dessen Schlußwort mit dem letzten Verse des vorangehenden Dialogs reimt. In No. VII, XII und XXXVII fehlt allerdings die Anfangsverbindung, aber der letzte der Predigt vorangehende Vers bildet in Bezug auf den Reim eine Waise, was wiederum die Vermutung nahe legt, daß der Mirakeldichter und der Prediger zwei verschiedene Personen waren und daß dieser die von jenem vorgesehene Möglichkeit der Reimverbindung nur nicht benützt hat. So heißt es, um ein Beispiel anzuführen, in No. VII (La Nonne qui laissa son abbaie):

---

[1]) Vergl. S. 18/19.

— — — — — —

Ici vous querre.

Le Chevalier: Tu diz vérité! va bonne erre
Et reviens ja.

Le Prescheur:

Cum audisset, turbata est in sermone eius et cogitabat qualis esset ista salutacio. (I, 313.)

In No. XXXVIII reimt der erste Teil der prosaischen Segnungsworte, die der Kardinal über den zur Predigt sich anschickenden Papst spricht, mit dem vorangehenden letzten Vers. Über die Predigt findet sich hier keinerlei Angabe im Text. Aber die beiden Anfangsverse des ihr folgenden Dialogs reimen untereinander. Abgesehen von diesem einzigen Falle, wo die Reimverbindung zweifelhaft erscheint, läßt auch der Schluß der Predigten sie niemals vermissen. Wo sonst der Text der Predigt nicht ins Mirakel aufgenommen ist, hat der Schreiber des Manuskripts wenigstens den Reim in ihren Anfangs- und Schlußworten mitgeteilt; so in No. XII, XV und XVI. In No. XXVII steht statt des lateinischen Anfangswortes die Notiz: Cy commence le sermon in Reim mit dem vorangehenden Vers: a grant rendon[1]).

Fassen wir das Ergebnis unserer Betrachtungen über die Predigten im Puy-Theater zusammen, so können wir sagen: Diese Gesellschaften pflegten ihre Mirakelvorstellungen mit einer Predigt auf die Jungfrau zu eröffnen. Allmählich machte man den Versuch, die dem Drama selbständig gegenüberstehende Predigt ins Mirakel einzuflechten und in demselben nutzbar zu machen. Die Verbindung ist zunächst nur eine formale. Ihrem Inhalt nach richtet sie sich noch an das Theaterpublikum in erbaulicher Absicht, sodaß sie als ein Mittelding, halb Spiel, halb Wirklichkeit, erscheint. Zunächst bedeutet diese Einbeziehung einen Rückschritt für die dramatische Komposition der Mirakel. Aber in einigen Fällen hat man sich schließlich dazu aufgeschwungen, auch inhaltlich eine Beziehung der Predigt zum Drama herzustellen, sodaß sie deutlich auf Personen und Verhältnisse des Stückes zielt und als ein Werkzeug in ihm erscheint. So hat sich das ursprüngliche Verhältnis der beiden Elemente schließlich

[1]) Wir hatten einen ähnlichen Fall bereits oben unter den vorangesetzten Predigten in No. XXXVI zu erwähnen.

geradezu umgekehrt. Während im liturgischen Spiel das Drama von der Predigt ausgegangen, ein Werkzeug in dieser gewesen war, erscheint jetzt das Drama als das Wesentliche und die Predigt nur als eine Episode in ihm. —

Hält man den Fortschritt in der Beherrschung der Technik des Dramas, der sich in dieser Behandlung der Predigten zeigt, zusammen mit der maßvollen Verwendung der Komik, der Lebendigkeit in der Handlung, der epischen Einigung aller Scenen durch das Interesse an der Hauptperson, so wird man zu dem Schluß kommen, daß die Mirakel den besten Grund für die Entwicklung einer lebensfähigen dramatischen Form bilden konnten. Wenn sie trotz dieser schönen Ansätze nicht dazu geführt haben, so liegt das hauptsächlich an zwei Umständen. Ein Grund ist im Innern des Mirakels selbst zu suchen. In den Puys kam es auf Verherrlichung der Jungfrau Maria an. Man wählte daher irgend ein Wunder von ihr aus den Legenden, deren Zahl insbesondere seit dem 11. Jahrh. außerordentlich angeschwollen war[1]). Da das wunderbare Einschreiten der Jungfrau stets in menschliche Angelegenheiten stattfindet, so hatte der Dichter Gelegenheit, durch Ausgestaltung dieser irdischen Verhältnisse ein weltliches Drama zu schaffen. In der That hat auf diese Weise das Nebenwerk allmählich die ursprüngliche Hauptsache überwuchert, sodaß die Mirakel sich schließlich durchweg so ansehen, als sei ihr Grundstoff weltlich und das Wunder nur aufgeimpft, was übrigens bei mehreren wirklich der Fall ist[2]). Dieser Eindruck wird noch durch die stereotype Form des Wunders verstärkt. In jedem Mirakel steigt die Gottesmutter unter dem Gesange der sie begleitenden Engel und Erzengel herab und führt am Schluß, ob ihr Einschreiten begründet oder auch nur berechtigt ist oder nicht, die Lösung als Deus ex machina herbei. Dieses Wunderbare thut dem künstlerischen Werte der Mirakel Eintrag. Hätte man sich dazu aufschwingen können, die dem Marienkultus gezollten Elemente ganz zu eliminieren, so dürften die Mirakel der beste Grund für die Entwicklung eines nationalen Dramas in Frankreich geworden sein.

Die zweite Ursache für das Fehlen einer Fortbildung der Mirakel ist darin zu suchen, daß die Puys, welche diese Spiele ausgebildet hatten, seit dem 15. Jahrhundert ihre dramatische Thätigkeit einstellten.

---

[1]) Vergl. Creizenach S. 143. [2]) Vergl. Creizenach S. 147.

VI.

Die Mirakel des Manuskripts Cangé können nur ein geringer Rest aus der reichen Dramatik des 14. Jahrhunderts sein. Sicherlich wurden ernste theatralische Spiele nicht nur gleicherweise in den meisten übrigen Puys, sondern auch außerhalb derselben in andern Vereinigungen gepflegt. Die Form, in der uns die zahlreichen Mysterien des 15. Jahrhunderts begegnen, beweist, daß diese Dramen eine lange Entwicklung in den vergangenen Jahrhunderten hinter sich haben müssen, unter welche die Mirakel des 14. Jahrhunderts nicht gehören. Um den Unterschied zwischen beiden Gattungen kurz herauszuheben: Die Mirakel sind das Repertoire einer religiös-litterarischen Gesellschaft und repräsentieren eine von durchweg höher gebildeten Männern geübte Kunst, deren Zweck neben der Verehrung Mariens und der Erbauung und Zerstreuung wohl eines gewählteren Publikums die Pflege des Dramas als eines litterarischen Kunstwerkes war; an der Aufführung der Mysterien, wie sie uns vom 15. Jahrh. an begegnen, sind die weitesten Volkskreise beteiligt, und ihr erstes Ziel ist neben der Erbauung die Belustigung aller Schichten des Volkes.

Mit unsern modernen Begriffen von Kunst ist ihre Aufgabe, in den Zuhörern oder Beschauern einen Genuß zu wirken, den wir kurz als die Freude am Schönen bezeichnen können, wesentlich verbunden: ja, wir erblicken darin den einzigen Zweck eines Kunstwerkes. Für die Erreichung eines solchen, sollte man meinen, konnte es nur förderlich sein, wenn in den Mysterien die Rücksicht auf den Zuschauer in den Vordergrund gerückt wurde. Mit nichten! Vielmehr hat dies ihrem ästhetischen Werte sehr zum Schaden gereicht. Denn natürlich nicht dem Gefallen der Masse des Volkes hat die Kunst nachzugehen, sondern immer nur die Besten und Edelsten zu befriedigen. Selbst die dramatische Kunst, die von vornherein dazu bestimmt ist, auf einen großen Kreis zu wirken, wird stets ihr Publikum mehr zu erheben, als sich zu seinen wenigst guten Teilen herabzulassen haben.

In einer Zeit, wo man dem Volke die Kunst wieder zugänglich zu machen strebt, sind wir vielleicht um so mehr geneigt, zu bedauern, daß die dramatische im Mittelalter so gewaltsam den Händen des Volkes entrissen wurde. Indes die Entwicklung, welche die dramatische Kunst im Mittelalter genommen hat, zeigt uns, daß in Frankreich wenigstens das Volk allein nicht fähig

zur Ausbildung einer ernsten geläuterten Kunst war. Die Mirakel, welche die besten Keime zu einer solchen in sich trugen, gingen ein. Das noch volkstümlichere Drama außerhalb der Puys führte zu den vollständig verwilderten Mysterien des 16. Jahrhunderts, in denen einseitig der Geschmack des gemeinen Volkes herrscht, der nun einmal nicht künstlerisch ist.

Den Mirakeln ist ein gewisser dramatischer Wert nicht abzusprechen. Bei den Mysterien, wozu auch die ihnen verwandten ernsten Moralitäten zu rechnen sind, kann man sogar über ihr Anrecht auf irgendwelchen Kunstwert im Zweifel sein. Schon eine äußerliche Vergleichung beider Arten fällt zu Ungunsten der letzteren aus.

Die Mirakel stellen sich als ein einziges Ganzes dar. Die Predigten, wo sie nicht in das Drama eingeschoben sind, haben nichts mit ihm zu thun, und ebenso gehen das Mirakel die nachfolgenden Serventois nichts an. Die Mysterien dagegen verraten durch ihre äußeren Beigaben eine niedrigere Kunststufe ihrer selbst und ihres Publikums.

Mit der reinen dramatischen Form ohne irgendwelche Beigaben vor ein Publikum zu treten, setzt schon eine gewisse Bildung desselben auf diesem Gebiete und eine höhere Entwicklung des Dramas selbst voraus. Das vollendetere Kunstwerk erklärt sich dem Kunstverständigen selbst; das unentwickelte bedarf, insbesondere vor einem ungeübten Publikum, der seinen Zweck, seinen Sinn erklärenden Beigaben, die im Drama entweder als Prolog oder Epilog oder als eine Art Chor erscheinen.

Das liturgische Drama, welches sich in erster Linie an Gott richtete, konnte diese Zuthaten entbehren. Dennoch ist ihm wenigstens der Prolog nicht fremd. Da das Thema schon in der Liturgie enthalten war, findet er sich indes selten. Wo er vorkommt, führt er keine Bezeichnung. Vermutlich wurde er von dem celebrierenden Priester oder vom Chore gesungen. Im „Daniel“ enthält er bereits Angaben über die Verfasser[1]).

Einen Chor besaß das liturgische Drama von Anfang an und er hatte hier als etwas rein Äußerliches eine ganz andere Funktion als der Chor im klassischen Theater. Am Beginn der einzelnen Scenen las nämlich der Lektor die Bibelstelle vor,

[1]) Vergl. Coussemaker a. a. O. S. 49.

welche den Gegenstand der folgenden Darstellung bildete und die wegen ihrer Vortragsweise trotz ihrer Versform im Gegensatz zu den gesungenen Teilen des Dramas „prose“ genannt wurde. Der Chor nun antwortete singend auf diese Prosen, nach Sainte-Beuve's Meinung wahrscheinlich von Orgelspiel begleitet. Noch im Adamdrama finden wir Lektor und Chor in den leçons und versets wieder. Über Chöre am Schluß von vier Nicolausspielern vergl. Creizenach S. 107.

Den Schluß des kirchlichen Dramas machte fast stets das Te Deum laudamus oder das Benedicamus, je nach der Aufführungszeit.

Von diesem Beiwerk hatte das Puy-Theater nur den Lobhymnus behalten, der zudem überall einer Person des Mirakels in den Mund gelegt und damit untrennbar mit diesem verbunden ist. Einen Chor besitzt es zwar auch; doch ist auch dieser völlig anderer Art wie der liturgische, indem er aus etwas Äußerlichem zu einem an der Handlung teilnehmenden Faktor geworden ist. Schon im Nicolausspiel scheint mir die Rolle des Engels eine Art Chor zu bilden, der hier bereits am Spiele mitwirkt. Die Chorlieder in den Mirakeln sind von derselben Art, nur daß es nicht ein Engel ist, sondern ihrer mehrere sind. Die Rondels beim Herabsteigen der Jungfrau finden sich in jedem Mirakel. Aber auch sonst offenbaren die Seligen ihre Teilnahme an den menschlichen Schicksalen durch Bitt- und Lobgesänge. So singen z. B. im Miracle de la Nonne qui laissa son abbaie die Engel ein Rondel, um die Hilfe des Himmels für die Nonne anzuflehen, welche mit der Versuchung kämpft, das Kloster zu verlassen und die Gattin eines Ritters zu werden. Als sie die Versuchung zum ersten Mal überwunden hat, singen die Engel wieder: „Triumph!“

Das Mysterientheater nun macht von erläuternden und erklärenden Hilfsmitteln den ausgiebigsten Gebrauch. Die Verbindung des Chors mit dem Drama erscheint gegenüber seiner Stellung in den Mirakeln hier wieder gelockert. Es sind entweder Sologesänge oder mehrstimmige Wechselgesänge, die, wie Petit de Julleville sagt, mehr als lustige oder pathetische Zwischenspiele denn als Teile desselben anzusehen sind[1]). In den meisten Fällen ist der Text der Chöre gar nicht geschrieben; dann waren

1) M. I, 290/291.

irgendwelche Psalmen oder Hymnen der Gegenstand des „joyeux silete", das einen Ruhepunkt in der Handlung bildet. Die Träger dieser lyrischen Partieen sind meist die Engel, selten andere Personen des Stücks, z. B. die Gerechten der Vorhölle in der „Resurrection". Die Gesänge wurden musikalisch begleitet, wobei hauptsächlich die Geige, Flöte und Trompete zur Anwendung kamen. Öfters waren es auch bloße Instrumental-Vorträge. Die „Incarnation" vom J. 1474 weist einen derartigen Fall auf. Hier hatten aber die Engel nur die entsprechenden Bewegungen zu machen, während sie die Ausführung hinter ihnen verborgenen Menestrels überließen.

Der Prolog bereitet das Spiel vor: er giebt zum besseren Verständnis einen kurzen Abriß der Handlung, hebt den Zweck der Aufführung hervor und enthält Angaben über Verfasser, Schauspieler und Inscenierung. Eine Hauptaufgabe ist für ihn die Herstellung der Ruhe des Publikums geworden.

Der Lobhymnus am Schluß hat sich als ein Zeichen des religiösen Charakters der Spiele durchweg erhalten, ein erhebender Epilog oft eines unwürdigen Spieles. Nicht selten aber ziehen noch einige Schlußverse vor ihm die Moral des Stückes. Schließlich werden auch diese dem Interesse der Schauspieler zunutze gemacht, indem man dem Publikum für sein Erscheinen und seine aufmerksame Teilnahme dankt, es zum Wiederkommen einlädt und ihm zugleich den Inhalt der nächsten Aufführung mitteilt. Zuweilen genügt dem Autor die Belehrung am Ende nicht, und er knüpft die Schlüsse, die er aus den einzelnen Scenen vom Zuschauer gezogen wissen will, direkt an sie an durch den Mund einer einzelnen Person.

Alle drei Rollen, Prolog, Epilog (auch prologue final genannt) und, wo sie sich fand, eingestreute Moralbelehrung, pflegten von einer Person, dem prologueur oder prolocuteur, gesprochen zu werden. In den langen Mysterien hatte jedes Tagspiel (journée) seinen besonderen Prolog und Epilog. Vielleicht wechselte an den verschiedenen Tagen die Rolle des prologueur, die als sehr ehrenvoll galt und darum sehr begehrt war[1]).

Die umstrittene Rolle ward oft vom Verfasser des Stückes selbst übernommen: in diesen Fällen führt der Prologredner

[1]) Vergl. M. I, 372: Ein Buchhändler will nur die Rolle eines Königs, eines Kaisers „ou de quelque prologue" übernehmen.

auch dessen Bezeichnung: acteur (auteur); er erfüllte dann meist zugleich die Pflichten eines modernen Regisseurs, was im Mysterientheater und noch im Renaissancetheater als „mener le jeu“ bezeichnet wird. Zuweilen heißt der Prologredner portocolle, d. h. er war zugleich Souffleur[1]). Dieses Amt beschränkte sich darauf, daß er das Spiel an der geschriebenen Rolle verfolgte und einhalf, wenn es not that[2]).

VII.

In zahlreichen Fällen zeigt der Prolog und auch der Epilog Predigtform. Nachdem wir die Rolle der Predigt in Mirakeln bereits ausführlich besprochen haben, wird diese Erscheinung nicht sonderlich überraschen. Die Predigt, zu der das Drama, wie wir sahen, zum Teil von seinen Anfängen her in Beziehung stand, ist hier in den Dienst desselben gestellt worden, indes nicht wie im Puy-Theater hauptsächlich durch organische Einordnung in das Innere des Mysteriums oder der Moralität, sondern als Vorbereitung oder Schlußbetrachtung zum Drama. Eine derartige Nutzbarmachung mußte auch schon im kirchlichen Drama sehr nahe liegen. Was war natürlicher, als daß der Prediger des Tages auf die Festvorstellung Bezug nahm! Und war er nicht der gegebene Interpretator, als die Spiele immer komplizierter wurden? Für das liturgische Drama haben wir indes keine Beweise, daß die Predigt diesen Schritt gethan hat. Dagegen nimmt Bodel, der erste weltliche Dramatiker, von dem wir im französischen ernsten Theater hören, die Predigt bereits für einen solchen Dienst in Anspruch. Er schickt seinem Nicolausspiel einen Prolog voraus, den ersten entwickelterer Form, der uns überhaupt begegnet[3]).

Dieser Bodel'sche Prolog weist nun Predigtform auf, und sein Sprecher führt die Bezeichnung preecieres[4]). Der Sermon ist jedoch von dem Kunstdichter bereits vollständig seinen dramatischen Zwecken gemäß umgestaltet: Inhaltlich bietet er eine Analyse des Stücks mit darauffolgender Mahnung zum ruhigen Anhören desselben, also genau dasselbe, was wir unter dem Prolog des

1) M. I, 246.
2) Ein beständiges Souffilieren giebt es im frz. Theater noch im 17. Jahrh. nicht.
3) Die Einleitung zur Resurrection du Sauveur hat man nur mit Unrecht als Prolog bezeichnet, da sie nichts anderes als eine versifizierte Bühnenanweisung ist.
4) Preecieres ist die afr. volkstümlicher entwickelte Nominativform zum afr. gelehrteren prédicateur.

15. und 16. Jahrhunderts wiederfinden. Auch schon durch die poetische Form verzichtet er auf die Würde einer kirchlichen Predigt. Die Anrede: „Oiies oiies, seigneur et dames!“ verrät mehr einen öffentlichen Ausschreier als einen wirklichen Prediger, der mit einem lateinischen Textwort angefangen hätte. Es fehlt auch die Anrufung der Jungfrau Maria in einem Ave, wie sie in der Einleitung der Predigten der Mirakel öfters zu finden ist und jedenfalls doch schon im 13. Jahrh. und früher üblich war; desgleichen entbehrt der Prolog des formelhaften Schlusses aller Predigten: in saecula saeculorum. Amen. Aus alledem kann man schließen, daß der Sprecher des Prologs kein berufsmäßiger Prediger mehr gewesen sein dürfte, der den von Bodel vorgeschriebenen Text als Predigt vor dem Schauspiel gesprochen hätte, sondern es wird ein Laie wie alle andern Darsteller gewesen sein, der nur den Namen und gewisse äußere Formen eines Predigers annahm, um seinen Worten mehr Nachdruck zu verschaffen. Die Beruhigung des Publikums mag schon damals seine Hauptaufgabe gewesen sein.

Im 15. und 16. Jahrh. nun sind Beispiele prologischer und epilogischer[1]) Predigten ganz derselben Art sehr zahlreich. Der Inhalt dieser Außenglieder des Dramas wird auch hier durch die besondere Form nicht wesentlich geändert. Er bleibt im Prolog ein Abriß des Mysteriums mit der Mahnung zum ruhigen Anhören des Spiels und öfters auch mit einer Erklärung der Bühne und der Personen der Handlung, im Epilog meist ein Resumé der Darstellung mit ihrer Moral und zuweilen mit dem Danke an das Publikum für seine Aufmerksamkeit, sowie der Einladung zur nächsten Aufführung.

Dieser Stoff und die poetische Form zeigen auch hier die Predigt durchaus als einen Teil und ein Werkzeug des Dramas. Nicht mehr einer direkten Erbauung des Theaterpublikums wegen ist sie da, sondern im Interesse des Mysteriums. Im übrigen aber pflegt sie als Prolog einer wirklichen Predigt äußerlich genau nachgebildet zu sein. Sie beginnt ebenso wie diese mit einem lateinischen Spruch, worauf die Einleitung mit der Anrufung Mariens folgt. Der Inhalt ist dann aber nicht die Erläuterung des vorangestellten Spruches, wie es in wirklichen Predigten üblich ist und in den Predigten der Mirakel Brauch

[1]) Wenn man die Predigt am Ende des Textes des Adamdramas zu diesem gehörig ansieht, so würde man damit auch für eine epilogische Predigt einen früheren Beleg haben.

war, sondern, wie bemerkt, ein Abriß des aufzuführenden Stückes. Der Schluß enthält meist den üblichen frommen Heilswunsch und die lateinische Endformel.

Als Epilog zeigt sich die Predigtform seltener und in der Nachbildung weniger genau.

Ob diese Prologe und Epiloge, wo sie als Predigten auftreten, von wirklichen Predigern deklamiert wurden, dürfte schwer zu entscheiden sein. Die kirchlichen Formeln in ihnen sind kein zwingender Grund zu dieser Annahme, da das mittelalterliche Theater gegen die Nachbildung der heiligsten Zeremonieen keine Bedenken kannte, wie wir bereits bei Gelegenheit der Predigten im Mirakel erwähnten. Aber die aktive Teilnahme des Klerus ist allerdings an den Mysterien größer als am Theater der Puys, die im 14. Jahrh. nach Petit de Julleville bereits ganz weltlich waren. Es ist daher sehr wohl möglich, daß diese Rollen zuweilen von Klerikern ausgefüllt wurden. Indes ist es ebenso sicher, daß dies nicht immer der Fall war, zumal hier in allen Fällen der Text der Predigt mitüberliefert ist, also wahrscheinlich von vornherein vom Dichter festgelegt war.

In Jubinal's „Mystères inédits du XVe siècle" finden sich fünf Mysterien mit Prologen in Predigtform. In keinem von ihnen ist die Person des Predigers bezeichnet. Und so ist es in den meisten andern Mysterien auch. Meist trägt der Prolog auch als Sermon seine gewöhnliche Bezeichnung prologue, und der Epilog heißt auch in solcher Form epilogue oder prologue final. Wahrscheinlich wurde also auch die Predigt oft vom acteur oder vom meneur du jeu gesprochen. Nur selten führt der Vortragende die besondere Bezeichnung prescheur oder predicateur. Die erstere findet sich im Epilog des ersten Tagspiels der Vengeance de Notre-Seigneur J.-C. von Eustache Mercadé [1]).

In einer andern Vengeance de Notre-Seigneur, zum ersten Male gedruckt 1491 bei Antoine Verard, faßt der „meneur du jeu ou un predicateur, lequel on veult" die Handlung des Stückes kurz zusammen und zieht die Moral daraus [2]).

In Saint Genis werden die Schlußverse vom predicateur gesprochen [3]).

---

[1]) Vergl. M. II, 417. [2]) M. II, 459. [3]) M. II, 521.

Im ersten Tagspiel des Mystère de Saint-Louis ist ein frère prescheur der Berater und Leiter des jungen Königs. Es lag daher nahe, wie es geschehen ist, den Tagesepilog von dieser Person sprechen zu lassen[1]).

Die Bezeichnung „prescheur" findet sich auch im Moralitätentheater und zwar in der Moralité du Mauvais Riche[2]). Daneben begegnet für den Prediger im Moralitätentheater die Bezeichnung „preco"; so in der einleitenden Predigt zur Moralité de Charité[3]).

Diese Predigten in den beiden Moralitäten sind genau so zu beurteilen wie die in Mysterien, da sie ihnen getreu nachgebildet sind. Die erste enthält die Geschichte vom unbarmherzigen Reichen und vom Armen, die zweite preist die christliche Nächstenliebe und endet mit einer Erklärung der Personen des Stücks.

Wenige Einleitungsworte spricht „preco" in der Moralité des Frères de Maintenant[4]).

Auch im Mysterien- und Moralitätentheater so gut wie im Puy-Theater hat man die Predigt in das Drama eingeschoben. Diese überaus zahlreichen Fälle aber scheiden für unsere Untersuchung aus, da sie in ihnen überall durchaus als ein integrierender Bestandteil desselben erscheint, der, in Versen wie der Dialog, sich nur an Personen des Stücks richtet. Nur einige Beispiele seien hier ausgeführt, welche die Art der Verwendung von Predigten in diesen Stücken erkennen lassen werden:

In der Moralität „La Condamnation des Banquets"[5]) von Nicolas de la Chesnaye (1507) hat der prolocuteur außer dem einleitenden, das Stück erklärenden Prolog die Predigt zu halten, die hier mitten in das Stück eingeschoben ist. Vom Prolog bis zum Wiederauftreten als Prediger saß er auf einem der Sessel, wie sie zu beiden Seiten der Bühne für diejenigen Schauspieler im Mysterien- und Moralitätentheater hergerichtet waren, deren Aufenthalt im Stück keine Vertretung in einer „mansion" der Bühne gefunden hatte oder die, ehe sie ihre Rolle ausgespielt hatten, im Spiel abwesend gedacht wurden[6]). Daher

---

[1]) Vergl. Le Roy, Études sur les Mystères, S. 323.
[2]) Abgedr. im Ancien th. fr., III, 267—299, und bei Fournier, Le Th. fr. avant la Renaiss., S. 74—85.
[3]) Abgedr. im Ancien th. fr. III, 87—126.
[4]) Abgedr. im Ancien th. fr. III, 87—126.
[5]) Abgedr. bei Fournier, Le Th. fr. avant la Renaiss., S. 216—271.
[6]) Vergl. Parf. I, 64/65.

heißt es von ihm nach dem Prolog: „Apres ces motz, se retirera le Docteur (sc. Prolocuteur) et se yra seoir jusques à ce qu'il viendra faire son sermon.“ Als dann das Bankett im besten Gange ist, tritt der Docteur Prolocuteur wieder in die Mitte der Bühne und hält seine Predigt. Er stellt die Prasser am Bankett als ein verabscheuungswürdiges Beispiel dar. Insbesondere richtet sich seine Kapuzinade gegen den Wein, und er beweist an Beispielen aus der heiligen Schrift und der Geschichte (Herodes, Lot, Noe, Holofernes, Alexander u. s. w.) die verderblichen Folgen des Weingenusses. Schließlich wird er von dem Narren unterbrochen mit den Worten:

Mais serons-nous cy longuement
Escoutant maistre Salomon,
Cuydant, pour haultement,
Qu'on obeisse à son sermon.

— — — — — —

Damit nimmt das Bankett seinen Fortgang.

Schon in diesem Stück erscheint die Predigt durchaus als ein integrierender Bestandteil des Dramas, der, gemäß dem Wesen der dramatischen Form, keinerlei Rücksicht mehr auf das Publikum nimmt, sondern nur für die Personen des Stücks da zu sein scheint. Ist dann gar noch die Verbindung mit der Handlung dadurch vervollständigt, daß der Prediger eine von den Personen des Stücks ist, so erinnert nichts mehr an den ursprünglichen Zweck der Predigt im Theater, eine direkte erbauliche Ansprache an das Publikum zu sein, und sie ist in solchem Falle wohl auch vom Dichter als nichts anderes mehr denn als ein Teil der fingierenden Darstellung gedacht.

So enthält die Moralité de Charité [2]) neben der prologischen Predigt eine zweite in ihrem Innern. Der Mönch, der diese Predigt zu halten hat, wird von dem Prologprediger bei der Erklärung der verschiedenen Personen des Stücks neben den übrigen vorgestellt:

Et voicy ung Religieux
Qui de bien faire est moult joyeux
Qui au Monde viendra prescher
Affin qu'il vueille delaisser
Tous les peschez qu'il a commis
Envers le roy de Paradis.

---

1) Abgedr. im Anc. th. fr. III, 339 ff.

Als „die Welt" sich von „Liebe" und „Alter" abgewandt und „Betrug" und dem ausgearteten Sohne von „Alter", der „Jugend", zugewandt hat, begiebt sich „Liebe" zum Geizhals. Ihre Mahnungen zur Tugend finden aber hier kein Gehör und sie muß ihn unverrichteter Sache verlassen. Der tugendhafte Reiche nimmt sie bei sich freudig auf, und beide begeben sich zu dem Mönch, „docteur en theologie", um ihn zu bitten, daß er die Kraft seiner Rede an dem armen von „Betrug" und „Habgier" verführten Volke erprobe. Gern gehorcht dieser der Aufforderung von „Liebe" und hält eine lange Predigt vor dem Volke über den Text: Beati qui audiunt verbum Dei et custodiunt illud. Nach den Einleitungsworten mit dem Ave geht der Mönch das Leben und Leiden Christi durch, das in seinem ganzen Verlaufe eine Botschaft an die Menschheit sei, die Sünde zu fliehen. Die unendliche Liebe Gottes verlange, daß man ihn wieder liebe. So solle man Liebe hegen, Liebe gegen Gott und Liebe zum Nächsten; meiden aber möge man Neid, Habgier und Betrug. Insbesondere empfiehlt er seinen Zuhörern, Werke der Barmherzigkeit zu üben und die heiligen Sakramente zu gebrauchen, und er schließt:

Benoist soit-il qui bien fera
Et qui son voysin aymera.
Si prions le doulx roy Jesus,
Quant de noz jours n'y aura plus,
Que avecques luy nous en allon
In secula seculorum.

Daran knüpft er noch ein Pater noster und ein Ave Maria für die allgemeine Christenheit, die Verstorbenen und die Lebenden.

Die schwungvolle Predigt macht unter den Personen des Stücks aber nur auf den Armen Eindruck, sodaß er sich von der Liebe zur Welt zur Liebe Gottes bekehrt. „Betrug", „Jugend" und der Geizhals leben weiter wie vorher. Die beiden letzteren waren während der Predigt eingeschlafen!

Der Mönch tritt am Schluß der Moralität noch einmal auf. Er wird von „Liebe" zum sterbenden Tugendhaften gerufen, dessen Beichte er abnimmt.

Noch ein Beispiel eines Mysteriums mit eingelegter Predigt: Die Passion von Jean Michel[1]) enthält außer der prologischen

[1]) Vergl. M. I, 441—444.

Predigt noch je eine in den ersten drei Journeeen. Die Prologpredigt steht außerhalb des eigentlichen Mysteriums. Sie richtet sich direkt an die Zuschauer und bereitet durch Erregung einer empfänglichen Stimmung das Drama vor. Der Verfasser hat ihre Selbständigkeit dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er erst nach ihr den Vermerk über den Beginn des Spiels folgen läßt: Cy commence le mistere de la Passion etz.

Johannes der Täufer eröffnet sodann das Spiel mit einer Predigt über die Notwendigkeit der Buße mit dem auch seiner Rolle im Drama (wie in dem Evangelium) entsprechenden Texte: Parate viam domini.

Im zweiten Tagesspiel spricht Jesus die Bergpredigt, im dritten predigt er nach seinem Einzuge in Jerusalem.

Ähnlich verhält es sich in vielen anderen Mysterien: in der „Resurrection" (von demselben Jean Michel), in den „Actes des Apôtres", in fast allen Heiligenmysterien, und besonders gehäuft sind die Predigten in „Cain" von Thomas Lecoeq (1580), wo Adam, Gewissensbisse, Abel, Tod, Sünde, Engel im Rahmen des Stücks, und zum Schluß der Autor selbst erbauliche Reden halten.

So steht auch dem Mysteriendichter am Schlusse des 16. Jahrhunderts die moralische Belehrung und die Befestigung des Glaubens seiner Zuhörer obenan; aber im Vergleich zu den Predigten in Mirakeln haben diese hier zugleich überall eine Funktion im Drama. Begegnen sie als Prolog oder Epilog, so richten sie sich zwar auch direkt an das Theaterpublikum, aber in keiner anderen Absicht, als diesem das Spiel verständlich zu machen, es für die Vorstellung vorzubereiten oder ihm deren Lehre zu vermitteln. Stehen Predigten innerhalb des Spiels, so erscheinen sie durchaus als Teile desselben, und sie mochten dann, als das religiöse Empfinden sich verfeinerte, bei ihrer oft sehr genauen Nachahmung der kirchlichen Formeln ihr Teil zur Mißkreditierung des mittelalterlichen Theaters beitragen.

VIII.

Die Behandlung eingelegter Predigten dürfte vielleicht das einzige sein, worin das Mysterien- und Moralitätentheater den Mirakeln künstlerisch überlegen ist, insofern es in ihnen, was dort nicht der Fall ist, die dramatische Form vollständig beherrscht.

Allerdings muß auch dieses Lob sogleich mit der Hervorhebung eingeschränkt werden, daß gerade die übermäßige Verwendung von Predigten auf der andern Seite dem dramatischen Werte der Mysterien vielfach arg geschadet hat.

Abgesehen von dem teuer erkauften Vorzug dürfte sich bei einer Schätzung des künstlerischen Wertes der beiden dramatischen Gattungen kaum noch etwas zugunsten der reicher entwickelten sagen lassen, wenigstens hinsichtlich der beiden obersten Eigenschaften eines Kunstwerkes, der Ordnung und Einheitlichkeit. Denn diese sind im Mysterientheater so gut wie nicht vorhanden. Den Mirakeln fehlt zwar auch jede äußere Einteilung und die an diese gebundene Gliederung; aber sie sind ein in sich abgeschlossenes Ganzes, und ihre verhältnismäßige Kürze — die meisten halten sich zwischen 1000 und 2000 Versen — ermöglichte eine Aufführung ohne Unterbrechung, was für einen einheitlichen Gesamteindruck von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist. Die Aufführung der Mysterien dauerte zuweilen Wochen lang, und „bei der Wahl und Begrenzung des Stoffes leiteten, wie Ebert betont, ihre Verfasser niemals und nirgends ästhetische Gesetze, sondern nur durch äußere, d. h. von der Dichtung selbst nicht gebotene Rücksichten, liturgische, dogmatische z. B., wurden sie dabei bestimmt“ [1]). „Sie kennen allerdings eine Einteilung, aber nur eine in Journeeen; und auch diese hing von keinem ästhetischen Gesetz, sondern hauptsächlich von der durch die Erfahrung gegebenen Zeitdauer der Vorstellung eines Stückes ab und ward daher auch, wie es scheint, bei einer Aufführung an einem andern Orte und unter anderen Umständen vielfach verändert“ [2]).

Bei einer solchen Anlage ist an dramatische Einheit nicht zu denken, und sie fehlt den Mysterien in der That ganz und gar. Der Begriff einer solchen war dem Mysteriendichter überhaupt fremd. Er reihte Wesentliches und Unwesentliches nach seiner Quelle, dem biblischen oder legendarischen Berichte, ohne Unterschied und meist ohne innere Verbindung an einander, erweiterte Scenen, für die er beim Publikum ein besonderes Interesse voraussetzen konnte, mit eigenen Zuthaten, strich oder kürzte andere aus der entgegengesetzten Rücksicht, und so verfuhr er, bis sein Werk die gewünschte Länge erreicht hatte. Man weiß, welchen

1) In der Anzeige von Luzarche's Veröffentlichung des Adamdramas, Gött. Gel.-Anz., 1856, 1. Bd.
2) Ebert, Entwicklungsgesch. der franz. Trag. S. 48.

kolossalen Umfang die Mysterienaufführungen besonders in Frankreich genommen haben, daß aus besonderen Anlässen sogar Monate lang gespielt wurde. Solchen Bedürfnissen begegneten die Redaktoren — denn dazu waren die Mysterienschriftsteller schließlich geworden — indem sie eine Reihe ausgebildeter Mysterien zusammenstellten und notdürftig zu einem sogenannten Kollektivmysterium verbanden, aus dem man bei Aufführungen je nach dem Bedürfnis ein oder das andere ausschalten konnte.

Diese Sammelmysterien werden nur noch durch die sehr allgemeine Grundidee zusammengehalten, die auch das einzige einigende Band für die verschiedenen Scenen der Einzelmysterien abgiebt. Indes auch diese Einheit der Grundidee umfaßt nur die ernste Handlung und wird jeden Augenblick durch komische Partieen unterbrochen, die mit dieser oft gar nichts zu thun haben, in anderen Fällen nur ganz äußerlich mit ihr verbunden sind.

Bereits im Adamdrama und im Nicolausspiel sind wir der Komik im ernsten Drama begegnet und haben hervorgehoben, daß diese ihre Einführung der Rücksicht auf das Volkspublikum verdankte. Nachdem die Schranken einmal durchbrochen waren, lag die Gefahr nahe, daß ein solches Entgegenkommen immer weiter ging. Wir können das stufenweise Vordringen des komischen Elementes noch im 15. und 16. Jahrhundert beobachten, wo das zahlende Theaterpublikum dem Dichter gegenüber als Tyrann hervortritt und ihn zu immer weiterer Rücksichtnahme auf seinen Geschmack nötigt. Schließlich wurde bei der immer mehr zunehmenden Länge der Spiele eine Unterbrechung des schweren Ernstes durch eine lustige Einlage auch für den weniger lachlustigen Zuschauer eine Notwendigkeit, um dem Geiste eine kleine Erholung zu gönnen und ihn aufnahmefähig für die ernsten Eindrücke zu erhalten. Aus dem 16. Jahrh. ist auch eine Abnahme des Volksinteresses für den ernsten Inhalt der Spiele, die sich ausgelebt hatten, bezeugt, die der Dichter natürlich durch weitere Einmengung burlesker Scenen, die sich steigender Beliebtheit erfreuten, auszugleichen suchte, um das Publikum festzuhalten. So kam es schließlich, daß die burlesken Zuthaten den ernsten Inhalt überwucherten.

Mit dem völligen Verzicht auf die einheitliche Grundstimmung mußten die Mysterien ihren letzten einigenden Halt, die Einheit der Grundidee, verlieren und schneller Untergang unausbleiblich sein. Die Moralitäten sind durch ihre geringere Länge, die weniger Veranlassung zur Unterbrechung durch lustige Zwischen-

spiele bot, etwas besser daran; indes, ihr Publikum war dasselbe wie das der Mysterien — wurden doch schon bald Moralitäten mit Mysterien zusammengegeben — und diese Dichtungsart hatte sich auch zu sehr nach dem Beispiele der Mysterien gebildet, als daß sie nicht unter dem gleichen Fehler wie diese hätte leiden und zugrunde gehen sollen.

Eine genaue Untersuchung aller burlesken Erweiterungen und Einschübe ist bei dem Mangel an Texten in Deutschland nicht möglich, und so habe auch ich mich in diesem Teile meiner Arbeit meist nur auf die mehr oder weniger unvollkommenen Analysen von Parfaict, Le Roy und Petit de Julleville stützen müssen[1]). Für unsere Zwecke kommen auch nicht alle derartigen Unterbrechungen der Grundstimmung in Betracht. Ein Wechsel der Stimmung ist durchaus nicht grundsätzlich für das dramatische Werk als Durchbrechung seiner Einheit abzulehnen. Die Meisterwerke Molière's, von Shakespeare nicht zu reden, beweisen zur Genüge die Berechtigung einer gemäßigten Mischung von Ernst und Scherz, die bei ihm zu einem vorzüglichen Kunstmittel geworden ist. Ihr Gebrauch setzt nur eine gewisse Ursprünglichkeit und Frische des Empfindens bei den Zuhörern voraus, die dem mittelalterlichen Publikum mehr als dem modernen Menschen eigen sein mochte. Zu tadeln ist in jedem Falle nur ihre übermäßige Verwendung, weil sie die Wirkung des Kunstwerkes in Frage stellt, indem sie den Zuschauer jeden Augenblick aus seiner Stimmung herausreißt und jede Illusion zunichte macht.

Aus demselben Grunde sind auch alle jene Unterbrechungen der Grundstimmung zu tadeln, die zugleich die Einheit der Handlung bedrohen; denn an diese ist die einheitliche Gesamtwirkung der Tragödie wesentlich gebunden. Wir werden hier also nur diejenigen burlesken Einschübe hervorheben, welche eine Verletzung der dramatischen Einheit sind, ohne uns näher auf diejenigen einzulassen, die mit der ernsten Handlung verbunden auftreten. In vielen Fällen ist freilich die Verknüpfung eine so lose, daß eine ganz reinliche Scheidung der beiden Arten kaum möglich sein wird.

---

[1]) Die Analysen von Beauchamps; Bibliothèque du th. fr., Drèsde; Du Verdier u. a. boten hierfür nichts. In den Inhaltsangaben habe ich mich öfters im Ausdruck an meine Gewährsmänner angelehnt. Dürfte so zwar das hier Gesammelte dem Leser zum größeren Teile bereits bekannt sein, so wird doch, denke ich, auch die Zusammenstellung und Anordnung des sonst nur zerstreut zu Findenden nicht ohne einigen Nutzen sein.

IX.

Fast alle Mysterien und viele Moralitäten weisen Teufelscenen (deableries) auf; jedoch sind diese an Ausdehnung und Ausgelassenheit sehr verschieden. In einzelnen Dramen beschränkt sich die Thätigkeit der Teufel auf die Ausübung ihres Amtes an Personen des Stücks; in andern dagegen haben sie eine so ausgedehnte Rolle, ist ihr Auftreten so burlesk erweitert, daß der Zusammenhang mit dem eigentlichen Drama verloren geht und die Teufel auf eigene Rechnung ein Spiel zu inscenieren scheinen, das, neben der Haupthandlung herlaufend, diese von Zeit zu Zeit unterbricht.

Die selbständigen Scenen sind Darstellungen aus dem Verkehr der Teufel untereinander und ihrer Auszüge in die Welt zur Verführung aller Menschen. Das Verhältnis Lucifers zu seinen Untergebenen ist kein zartes. Schlagen und Brennen sind an der Tagesordnung, wenn der Herrscher der Unterwelt aus irgend einem Anlaß schlechte Laune hat. Wer ihn mit den kräftigsten Schimpfnamen benennt, ehrt ihn am meisten. In der Moralität Bien-Advisé, Mal-Advisé fallen die Teufel sogar gemeinsam über ihren Herrn her und prügeln ihn, wofür er sich noch bei ihnen bedankt. Den Rat seiner Helfershelfer läßt sich Lucifer gern gefallen, wenn es gilt, irgend einen Streich gegen die Menschen auszuführen. Nach der Beratung werden die Rollen für die Streifzüge auf der Erde ausgeteilt. Kehren dann die Sendlinge zurück mit Seelen oder können wenigstens vorbereitende Erfolge aufweisen, dann herrscht große Freude im Reich der Finsternis. Wehe aber den Unglücklichen, die ihren Auftrag nicht haben durchführen können! Es hilft ihnen kein Widerstreben; allzugern gehorchen die Genossen dem Befehle des wütenden Lucifer und verabfolgen dem Unglücksboten noch mehr Schläge, als ihr Oberster verordnet hat.

Der Höllenraum lag unter der Bühne: ein riesiger Drachenschlund, der sich mittels einer Mechanik öffnete und schloß, vermittelte den Ein- und Ausgang. Aus den Augen und Nüstern des Drachenkopfes sprühte Dampf und Feuer.

Rabelais beschreibt in seinem Pantagruel IV, XIII das Kostüm der Teufel zu Villon's Aufführung der Passion in Saint-Maixent: „Sie waren in Wolfs-, Kalbs- und Widderfelle gehüllt und trugen den Kopf eines Hammels, Ochsenhörner und

Küchenhaken: Kuhcymbeln und Maulesselschellen hingen an dicken Riemen. In der Hand hatten sie schwarze Stöcke voll Raketen oder lange Fackeln. Nicht immer erscheinen die bösen Geister in so gräßlicher Ausstaffierung: schwarze Gestalten in grotesken Larven waren das gebräuchlichste, wobei Hunds- und Stierköpfe sich besonderer Beliebtheit erfreuten. Zum Transport der Toten bedienen sie sich meist einer Schubkarre (charrette oder brouette) oder auch einer Kiepe (hotte), oder man schleift sie noch unsanfter mit Riemen an den Beinen von der Bühne.

Die Zahl der Teufel, die sich in den Mirakeln auf zwei zu beschränken pflegte, ist hier eine große. Im Personenverzeichnis sind immer nur die Erzteufel aufgeführt, wenn nicht der kollektivische Ausdruck deablerie oder enfer gebraucht ist. In der Michel'schen „Resurrection" erscheinen als Fürsten der Hölle: Lucifer, Sathan; Mammona, der Dämon der Habsucht und des Geizes; Hasmodeus, der Wollust; Belzébuth, des Neides; Belphegor, der Völlerei; Baalderich, des Zornes; Baalin, der Trägheit; Astaroth, der Hoffart; Berich, des Ungehorsams; Béhémoth, der Verzweiflung[1]). Im Gefolge dieser Fürsten befanden sich aber jedenfalls noch viele Untergebene[2]).

Auch in der Moralität Bien-Advisé, Mal-Advisé sind die Teufel sehr zahlreich und haben so umfangreiche Rollen, wie sie sonst den Moralitäten nicht eigen sind. Es giebt hier neben den großen noch eine Schar von kleinen Teufeln im Gefolge von Malle-Fin:

Notez que Malle-Fin doit avoir grandes mammelles comme une Truye, et y deit avoir beaucoup de petits diabletons qui la suivent tout ainsi comme les petits cochons suivent leur mere. (Parf. II, 137/128.)

Diese petits diabletons, von Kindern dargestellt, jagen zum Vergnügen der Zuschauer hinter den Seelen[3]) von Regnabo, Regno und Mal-Advisé auf der Bühne her und suchen sie einzufangen. Als ihnen dies endlich gelungen ist, führen sie die Erhaschten zum Eingang der Hölle, wo sie von den ausgewachsenen Teufeln in Empfang genommen und unter Freudengeheul ins Innere

---

[1]) Vergl. Parf. II, 516.

[2]) In Chaumont gab es sogar eine Bruderschaft, deren Mitglieder die Teufelsrollen für die Mysterien-Aufführungen übernommen hatten. Ihre gereimten Statuten sind noch erhalten. M. II, 81.

[3]) Die Seelen wurden durch Personen mit einem vom Kopf bis zu den Füßen reichendes Hemd bezeichnet, welches für die Seligen weiß, für die Verdammten schwarz oder rot war. Vergleiche Parf. II, 138 und 514, und M. I, 395/396.

der Hölle geschleppt werden. Es wird uns sodann ein Höllenmahl vor Augen geführt.

Auf das Vergnügen der Zuschauer war insbesondere auch der wilde Lärm im Innern der Hölle berechnet. Jedesmal hat der Dichter Sorge, die nötigen Angaben über grandes tempestes, noises, bruits, flambees, tonnoires etz., sowie über die Mittel, mit denen man zu größtmöglicher Wirkung gelangte, zu machen: canons, coulleuvrines, arbalestes, mit Steinen gefüllte Tonnen spielten dabei eine große Rolle, das Geschrei der Gepeinigten übertönend. Auch dem Geruchssinn pflegte sein Teil durch Verbrennung von Schwefel und Abbrennung von Fackeln zu werden.

X.

Neben den Teufeln erscheinen auch profane Personen als Träger der Komik: Henker, Boten, Bauern, Marktschreier, Bettler, körperlich und geistig Schwache, insbesondere der Blinde mit seinem Führer. Alle sind ursprünglich zu der Handlung notwendig; sei es, daß sie einen Auftrag im Mysterium auszuführen haben, oder daß sich an ihnen die Wunderkraft von Heiligen oder deren Reliquien zeigt, oder daß sie die Tugenden, insbesondere die Freigebigkeit des Helden der Handlung ins Licht setzen sollen. Daher sind im Grunde diese Rollen auch ernst, wie uns überdies solche Fälle in den Mirakeln zeigen. Die epische Komposition aller Mysterien, welche Nebenrollen mit derselben Ausführlichkeit behandelte, wie die Hauptrollen, mußte ihre burleske Erweiterung besonders begünstigen, sobald eine solche aus irgend einem Grunde wünschenswert erschien. Und das Publikum nötigte bald die Dichter, von dieser Gelegenheit den ausgiebigsten Gebrauch zu machen. Je länger die Spiele wurden, desto mehr machte sich das Bedürfnis geltend, den Ernst durch Scherz zu unterbrechen, „pour recreer le peuple", und schließlich machte man die burlesken Personen zum Gegenstand von Episoden, die zu der Handlung des Mysteriums nicht mehr gehören. Solche burleske Zwischenspiele mochten schließlich auch nicht nur dem Publikum, sondern auch den Spielern zum Ausruhen notwendig sein; denn die Darstellung der ernsten Handlung erforderte in manchen Rollen fast übermenschliche Anstrengungen [1]). Aus den Analysen der

1) Vergl. Ebert, Entwicklungsgesch. S. 55, Anm. 71; auch M. I, 374/375.

weiter oben angeführten Litteraten, auf die ich mich hier, wie schon bei den Teufelspielen, beschränken muß, ergiebt sich eine ganze Reihe burlesker Einschübe, deren Zahl sich bei Durchsicht der Texte noch um manchen Fall vermehren dürfte.

Vor den Clownsrollen der ständigen Nebenfiguren des Mysteriums mögen die Hirtenscenen und die Rolle Maria Magdalena's wenigstens erwähnt werden, wenn sie auch durch ihre Träger meist mit der Handlung verbunden erscheinen.

In die Eintönigkeit der tagelangen Mysterien bringen besonders in den Dramen der Menschwerdung die anmutigen Idyllen der Hirtenscenen eine gefällige Abwechslung. Man vergleiche die Pastorale zwischen Aloris, Ysambert, Pellion und Rifflart in Greban's Nativité (M. II, 401). Besonders zahlreich und frei sind die Bergericen in der Überarbeitung der Greban'schen Passion, welche Petit, M. II, 427–430, unter dem Titel La Conception, la Nativité etz. behandelt und Parf. I, 73–180, ausführlich analysiert. (Vergl. besonders die Scenen zwischen Melchy und Achin bei Parf. I, 83, 86, 97, 108, 132, 141–145.) Außer in den Mysterien von der Menschwerdung finden sich sehr hübsche Idylle (Robin und Marote) im Mysterium von Job (zu 49 Personen) und in dem vom hl. Desiderius von Guill. Flamang. Über das erstere vergl. M. II, 377/378, über das letztere M. I, 234 und M. II, 508–510. Andere Bergericen führt Creizenach S. 206/207 an.

In Michel's Passion[1]) erscheint Maria Magdalena vor ihrer Bekehrung in drei verschiedenen Scenen in Gesellschaft zweier Zofen und eines Galants bei ihrer Toilette, was uns interessante Details über die Toilettenkunst des Mittelalters vermittelt. Die zweite dieser Scenen bildet ein lustiges „interlocutoire“[2]) während der tiefernsten Verklärung Jesu auf dem Berge Tabor![3]) Eustache Mercadé schildert in Magdalena's Rolle gar das Treiben einer Dirne[4]).

Die Rolle des groben Henkers ist zum Gegenstand einer selbständigen burlesken Scene geworden im 6. Buch des Mystère des Actes des Apôtres[5]) von Arnoul Greban und Simon Greban:

---

1) Le mistere de la passion Jesucrist joué à Angiers, 15. Jahrh. (M. II, 437).
2) „Interlocutoire“ nennt man das gleichzeitige Zusammenspielen zweier verschiedener Scenen auf verschiedenen Punkten der mittelalterlichen Bühne. Eine der beiden Scenen mußte natürlich stumm sein. Derartige Doppelscenen, deren es viele Beispiele giebt, entsprangen dem Streben des Verfassers, den Zuschauern keinen Teil der Handlung verloren gehen zu lassen. Beispiele findet man bei Parf. I, 275, 281, II, 21, 339, 342, 355 etz.
3) Vergl. Parf. I, 269, 275, 278.
4) La Vie, la Passion et La Vengeance de N.-S. J.-C., 15. Jahrh. (M. II, 415).
5) 15. Jahrh. (M. II, 461).

Daru, welcher von einem Ort zum andern reist, um sein Schreckensamt auszuüben, hat eben den hl. Philipp kreuzigen helfen. Darauf stellt er sich blind und spricht die Vorübergehenden um ein Almosen an. Ein Wirt mit seiner Frau reichen ihm einige Münzen. Zum Danke schlägt der Grobian auf die gutmütigen Geber ein, worauf er Reißaus nimmt[1]).

In Chevalet's „Saint Christophe“[2]) erkennen sich zwei Soldaten als ehemalige Kumpane und erzählen sich gegenseitig ihre und ihrer Kameraden Gaunerstreiche im Spitzbubendialekt[3]).

Auch ein Charlatan tritt in dem Stücke auf. Dieser herumziehende Marktschreier läßt von seinem Diener und seiner Dienerin die Tribüne aufschlagen, besteigt sie, preist seine Waren an und verkauft[4]).

Ein bateleur tritt mit einem Bären auf im 4. Buch des Gringore'schen Saint Louis (gegen 1514)[5]).

In Chevalet's „Saint Christophe“ findet sich endlich noch als dritte burleske Einlage die beliebte Scene zwischen einem Bauer und einem Boten: Der Bote des Königs Danus, Sauterau, trifft auf dem Wege zu den Verbündeten seines Herrn einen Bauern Landureau, der seine Frau übel behandelt. Er nimmt sich ritterlich der Mißhandelten an; aber seine Hilfe wird ihm schlecht vergolten. Die Frau verübelt es dem Boten sehr, daß er ihren Mann hindert, sie zu schlagen; so bekommt der Mitleidige von beiden Teilen Stockschläge[6]).

Diese Farce hat in dem Stück noch eine Fortsetzung. Kurze Zeit darauf sehen nämlich die streitbaren Bauersleute die kaiserliche Armee auf ihrem Land ein Lager aufschlagen. Ein Soldat thut schön mit der Bäuerin, deren Mann Zeuge der Zärtlichkeit des Kriegers wird und darob das Lager mit wenig Erfolg „zu den Waffen“ ruft[7]).

Mit anderm Ausgang als in Chevalet's Stück findet sich die Scene zwischen dem Landmann, seiner Frau und dem Boten in Saint Clément (15. Jahrh.)[8]). Der Bote Mange-matin fragt den Winzer Jean Dufour aus Dornot bei Metz nach der Uhr; der Bauer verspottet den Frager, wird aber dafür von ihm zur Freude seiner Frau geprügelt.

1) Vergl. Parf. II, 429. 2) 1527. M. II, 599. 3) Parf. III, 4—9.
4) Parf. III, 13/14. 5) M. II, 589. 6) Parf. III, 3. 7) Parf. I, 10.
8) M. II, 493.

Im Mystère de Job zu 49 Personen[1]) leitet die Farce von dem Bauer, der sich von dem Hirten Job's, Gason, zum Ritter schlagen lassen will, das Drama ein: Der Bauer klagt vor den Hirten Job's über die schlechte Lage der geringeren Stände; er will also Ritter werden. Gason erbietet sich, ihn dazu zu machen. Er müsse sich nur einige Stockschläge gefallen lassen. Ehe die Prozedur aber zu Ende ist, wird es dem Armen zu arg und er verzichtet lieber auf die Adelung[2]).

In diesem Mysterium ist der Bauer bucklig und mißgestaltet, um sein Verlangen, Ritter zu werden, noch mehr ins Lächerliche zu ziehen. Sonst erscheint er meist mit dem Fehler der Schwerhörigkeit behaftet, was bei der Unterredung mit dem Boten zu allerhand komischen Mißverständnissen und Wortspielen Veranlassung giebt. So ist es in Sainte Marguerite[3]), Saint Vincent[4]), Les Trois Rois von Jean d'Abundance[5]) und in Saint Etienne, pape von Nicolas Loupvent[6]).

Die Bettler in den Mysterien sind meist Schelme, die in den Mitteln, wie sie sich ihre Almosen erschleichen, nicht wählerisch sind.

In den Actes des Apôtres treten drei Arme auf, die sich nach allerlei Zoten und Dummheiten als alte Bekannte wiedererkennen und gemeinsam zum Hauptmann Cornelius betteln gehen. Dieser bewirtet sie; einer von ihnen besitzt die Unverschämtheit, obendrein noch ein großes Stück Fleisch mitgehen zu lassen, das er mit den beiden Gefährten zu teilen ablehnt[7]).

Noch weniger kameradschaftlich zeigt sich der Bettler Babin in der Création von Valenciennes[8]) gegenüber seinem Genossen Claquedent: Nachdem zwei ehrliche Bettler, ein Blinder und ein Hinkender, von Anna, der Gattin Joachims, mit aufrichtigem Danke Almosen erhalten haben, nahen sich zwei Gauner, Claquedent und Babin, die trotz ihrer gesunden Glieder das Betteln dem Arbeiten vorziehen. Um mitleidswürdiger zu erscheinen, läßt sich Claquedent von dem jüngeren Spießgesellen Babin fesseln und spielt vor Anna den Tobsüchtigen. Die List gelingt. Die mitleidige Frau giebt Babin, der so treu bei seinem unglücklichen Gefährten aushält, ein reichliches Almosen. Als nach ihrem Weggang Claquedent losgebunden zu werden wünscht, sieht

---

[1]) Vergl. M. II, 377. [2]) Parf. III, 532—535. [3]) M. II, 532. [4]) M. II, 563.
[5]) M. II, 619. [6]) M. II, 626. [7]) Parf. II, 404—406. [8]) M. II, 418.

er, der alte Erfahrene, sich von dem jungen Anfänger getäuscht, der nicht gewillt ist, mit ihm zu teilen, und ihn festgebunden läßt. Die Lüge von der Tobsucht hält dieser Schelm auch denen gegenüber aufrecht, die auf das Hilfegeschrei des Betrogenen herbeieilen; dann überläßt er ihn seinem Schicksal. Der wirklich Blinde und Hinkende befreien Claquedent schließlich aus seiner unbequemen Lage [1]).

Die beliebteste komische Figur des Mysteriums ist der Blinde, der sich mit einem widerspenstigen Führer herumzustreiten hat.

In der „Resurrection" von Michel schlängelt sich eine derartige Scene durch die erste und zweite Journee hindurch: Die Erpressungsversuche des Dieners im ersten Tagspiel [2]) sind harmlose Witze; dagegen sind die Späße im zweiten [3]) für das moderne Gefühl beleidigend: Aus einer Kneipe kommend, geraten beide nämlich wieder in Streit und fordern einander zum Zweikampf heraus. Da sie aber des Fechtens unkundig sind, so muß ein gewisser Fictus sie erst mit großer Mühe darin unterweisen. Der Diener wirft natürlich ohne große Schwierigkeiten seinen blinden Herrn zu Boden.

In den Actes des Apôtres, aus deren drittem Buche wir schon die Scene von den drei Bettlern und dem sechsten Buche den Henker Daru erwähnten, unterschlägt ein Diener die Gaben, Speisen und Weine, die man ihm für seinen blinden Herrn reicht, um sie selbst zu verzehren [4]).

Nicht immer ist der Führer der Täuschende. In Saint Bernard de Menthon [5]) verweigert der Blinde, als er durch Anrufung der Reliquien der Heiligen sehend geworden ist, seinem Diener die Bezahlung des ihm noch zustehenden Lohnes: „Mon ami, je ne sais qui tu es: je ne t'ai jamais vu" [6]). Das Wunder der äußeren Gesundung ändert an dem inneren Menschen nichts!

Neben dem Blinden erscheinen in andern Mysterien andere Kranke. In der zweiten Journee von Sainte Barbe (zu 5 Journeeen) [7]) tritt ein Blinder, ein Lahmer und ein Tauber auf, die alle durch die Reliquien der hl. Barbara ihre Gesundheit wiedererlangen, nachdem sie vorher in einer Unterhaltungsscene das Vergnügen der Zuschauer besorgt haben, in welcher die Mißverständnisse des Tauben wieder die Hauptrolle spielen. Ein vierter Kranker, ein Besessener, muß gewaltsam an den Ort des Wunders geschleppt werden, um auch geheilt zu werden [8]).

[1]) Vergl. M. II, 418—420. [2]) Parf. III, 518—520. [3]) Parf. II, 525/526.
[4]) Parf. II, 392. [5]) 15. Jahrh., M. II, 488. [6]) M. I, 269. [7]) 15. Jahrh., M. II, 478.
[8]) Parf. II, 64—67.

Zur Farce wird das Wunder in Saint Martin (zu 53 Personen)[1]: An der Leiche des hl. Martin geschehen Wunder über Wunder. Ein Blinder und ein Gichtbrüchiger hören davon und Schrecken erfaßt sie, daß sie wider ihren Willen geheilt werden könnten und dann arbeiten müßten, während sie jetzt ein so behagliches Leben führen. Inzwischen naht schon die Prozession mit dem Leichnam des Heiligen. Sie möchten entfliehen; aber der eine sieht nicht und der andere kann nicht gehen. Die Not macht erfinderisch: Der Blinde nimmt den Lahmen auf den Rücken und läßt sich von ihm lenken. Aber zu spät! Noch sind sie nicht außer Gesichtsweite, als die Prozession vorübergeht. Sofort sind beide geheilt. Sie nehmen indes das Wunder wenigstens besser auf, als nach ihrem vorangegangenen Benehmen zu vermuten wäre, indem sie sich in ihr neues Los fügen und dem Heiligen sogar für ihre Heilung danken[2].

Andrieu de la Vigne, der dasselbe Mysterium für die Bürger von Seurre 1496 neu bearbeitete, hatte das richtige Empfinden, daß ein derartiger burlesker Schluß unpassend und geeignet sei, die erbauliche Wirkung des ganzen Dramas in Frage zu stellen. Er machte daher ein selbständiges Stück daraus, die Moralité de l'Aveugle et du Boiteux, welche die Aufführung beschloß[3].

Wir sehen an diesem letzten Beispiele, wie nahe solche burleske Scenen im Drama den Farcen stehen; denn eine Farce ist das Stück De la Vigne's trotz seiner Bezeichnung als Moralität.

Im Mysterium von den Wundern der hl. Genoveva[4] sind die Rollen der komischen Personen direkt als Farcen bezeichnet, obgleich sie gerade hier noch zu der Handlung des Mysteriums gehören, noch mehr einen Teil desselben bilden und weniger burlesk erscheinen als in manchem der vorher besprochenen Fälle. Hinter dem zwölften Wunder, hinter welchem ebenso wie nach dem zehnten eine Schlußstrophe vorgesehen ist für den Fall, daß man das Mysterium nicht weiter spielen wolle, heißt es:

Miracles de plusieurs malades
En farses pour estre mains fades.

Darauf folgt

Ung beau miracle
. . . . et a parmy farsses entées, afin que le jeu soit mains fade et plus plaisans[5].

[1] 15. Jahrh., M. II, 535. [2] M. II, 537/538. [3] M. II, 538, und Rép. 37—39.
[4] 15. Jahrh., M. II, 515. Jubinal I, 169—303. [5] Jubinal I, 281.

Der ganze also überschriebene Abschnitt ist ausgefüllt durch das Auftreten eines Aussätzigen, eines Krüppels, eines Wassersüchtigen, eines Buckligen, eines Fieberkranken und eines Blinden mit seinem Diener. Das Gejammer dieser Unglücksgestalten, die außer mit ihren Spezialkrankheiten noch mit allen möglichen andern Leiden behaftet sind und sich nur nach dem erlösenden Tode sehnen, sowie ihr vergebliches Betteln um Gaben hat für das moderne Gefühl nichts Komisches. Auf das mittelalterliche Publikum scheinen jedoch derartige Scenen einen andern Eindruck gemacht zu haben.

XI.

Die Komik in den stehenden Figuren der Mysterien, wie wir sie im Vorangehenden besprochen haben, genügte schließlich dem Publikum nicht mehr. Die Basochiens und die Enfants-sans-souci hatten im 15. Jahrh. die komischen Spiele: Moralitäten, Farcen, Sottieen, über deren Ursprung die Quellen für uns immer noch so spärlich fließen, ausgebildet und sich mit ihren Leistungen die Gunst des Publikums im Fluge erobert. Man kann sich wohl denken, daß die Mysterien unter dieser Konkurrenz litten, und die Verfasser mochten dem verwöhnten Publikum durch Einmischung komischer Scenen Zugeständnisse machen, soweit sie konnten. Aber schließlich langte man damit bei einer Grenze an, wollte man das Mysterium nicht zur Komödie machen. Die Verödung des Theaters aufzuhalten, sahen die Confrères de la Passion in Paris schließlich keinen andern Ausweg, als für die Mitwirkung an den Vorstellungen die Enfants-sans-souci zu gewinnen, die das Publikum durch Stücke ihres Repertoires fesseln sollten[1]).

Die Enfants-sans-souci hatten bei ihrer Gründung am Anfang der Regierung Karls VI., also seit etwa 1380, nur das

[1]) Ich vermute, daß die Confrères diese Verbindung nicht deshalb eingingen, weil sie sich zur Aufführung von Possen für zu gut hielten, wie man es behauptet hat, auch nicht so sehr deshalb, weil ihnen die Fähigkeit zur komischen Darstellung abgegangen wäre, sondern der Grund war sicherlich der, daß es ihnen durch die Privilegien der beiden lustigen Gesellschaften verboten war, selbst selbständige Sottieen und Farcen aufzuführen. Ebert in seiner Entwicklungsgeschichte der franz. Tragödie S. 27, Anm. 21, meint, daß auf die Farcen keine der drei Gesellschaften ein Privileg besessen habe. Er beruft sich darauf, daß schon im Jeu de Saint Nicolas komische Scenen vorkommen, die ohne inneren Bezug zur Haupthandlung sind, und auf die in Mysterien und Moralitäten eingelegten Farcen. Indes, ganz abgesehen davon, daß jene frühen burlesken Einschübe nicht den Anspruch erhoben, selbständige Stücke zu sein, sondern durchaus als Teile des Hauptspiels gelten wollten, konnte etwas im 14. und 15. Jahrh. privilegiert sein, was es im 13. noch nicht war; und die in die Pariser Spiele des 15. und 16. Jahrhunderts eingelegten Farcen sind vermutlich erst nach dem Vertrag der Confrères mit den Enfants-sans-souci in dieser Weise aufgeführt worden.

Privileg auf Sottieen erworben. Durch eine Anfang des 15. Jahrhunderts mit der Basoche ausgetauschte Ermächtigung der gegenseitigen Durchbrechung der Privilegien hatten sie auch Moralitäten und Farcen in ihr Programm aufgenommen. So waren sie sehr wohl in der Lage, die Zugkraft der Mysterienvorstellungen durch ihr Repertoire zu erhöhen.

Durch diese lustige Gesellschaft wurden die Mysterien — sehr zum Schaden ihres ästhetischen Wertes — mit der Rolle des Narren, einer Art monologischen Sottieen, ausgestattet.

Es ist schwer zu entscheiden, ob das Verhältnis so ist, wie Ebert S. 64 vermutet, daß die Narrenrolle in die Mysterien erst nach dem Beispiel der Moralitäten eingefügt sei. Bei der Unsicherheit, die Moralitäten und Mysterien jener Epoche zu datieren, läßt sich auch die Möglichkeit der umgekehrten Beeinflussung nicht leugnen. Indessen scheint mir Ebert's Ansicht wahrscheinlicher, da die Moralitäten ernsten Inhalts das profane komische Element spärlich verwenden und daher bei der ermüdenden Allegorie der Erholung der Narrenrolle trotz ihrer geringeren Länge eher und mehr als die Mysterien bedurften. Die Vereinbarung der Basochiens mit den Enfants erfolgte ja auch, ehe diese im Theater der Confrères aufgingen.

Es sind aber nur einzelne Moralitäten, welche die Narrenrolle aufweisen; und auch in diesen beschränkt sie sich auf einen engen Raum. Von den bei Petit de Julleville, Répertoire p. 31–103, aufgeführten Moralitäten haben nur folgende den Narren: Charité, La Condamnation de Banquet, Les Enfants de Maintenant und La Passion de N.-S. J.-C. von Jean d'Abondance. In der letzteren ist der Text der sechs Auftritte des Narren nicht mitgeteilt, sondern nur das Auftreten vorgeschrieben: Icy faut une passée de sot, cependant qu'ilz vont devant Moïse[1]). Eine dieser Anweisungen steht unmittelbar nach dem Verscheiden des Unschuldigen am Kreuze!

In L'Assomption de Notre-Dame von Jean Parmentier hat Bien Naturel eine ähnliche Rolle, wie sie sonst dem Narren zufällt. Er vertritt die groben menschlichen Gefühle und mischt sich zuweilen unter die Zuschauer, feignant n'estre point de la bende[2]). In der Moralität von Chacun, Plusieurs, Le Temps qui court, le Monde ist Temps als fou gekleidet[3]).

---

[1]) Rép. 94. [2]) Rép. 36. [3]) Rép. 45.

Im Mysterientheater begegnet der Narr öfter: In der Passion von Troyes, in Saint Bernard de Menthon, in Saint Didier von Guillaume Flamang, in Saint Quentin und in Saint Sébastien. In dem erstgenannten Stück ist der Text der Narrenrolle nur in der ersten Journee mitgeteilt, und auch da ist er seitwärts erst von einer jüngeren Hand eingetragen; in den übrigen Tagspielen sind nur die Stellen der Auftritte bezeichnet, so wie wir es schon von der allegorischen Passion zu berichten hatten. Durchweg fehlt der Text zu der Narrenrolle in Sainte Barbe, wo sein Auftreten nur wiederholt durch „stultus loquitur" bezeichnet wird. In Saint Sébastien ist die Rolle von einer andern Hand nachgetragen. Aus der beigefügten Note des Censors, daß er das Stück durchgesehen habe bis auf die Rolle des Narren, welche nicht geschrieben sei und für sich geprüft werden würde, geht hervor, daß diese zu dem eigentlichen Körper des Mysteriums nicht gehörende Rolle zuweilen gar nicht in den Text gesetzt oder erst nachträglich eingeschrieben wurde. Wir werden daher vermuten dürfen, daß auch da, wo der Narr nicht im Mysterium erwähnt ist, er bei der Aufführung doch vertreten sein konnte. Seine Rolle war durchaus lokal, wie auch die verschiedenen Lokalwitze in ihr zeigen. Daß auch ältere Mysterien in jüngeren Bearbeitungen mit der Rolle des Narren bereichert wurden, lehrt das obige Beispiel der Passion von Troyes[1]).

Worin bestand nun das Auftreten des Narren? Gewöhnlich erscheint er unmittelbar nach dem Prologredner, um durch seine Witze das Publikum bis zum Beginn der Vorstellung hinzuhalten und zu beruhigen. So fiel ihm an dieser Stelle ungefähr dieselbe Rolle zu wie seinem Vorredner, dem Prolocuteur, dessen Einleitung in dem Lärm meist verloren ging. Dann aber unterbrach der Narr von Zeit zu Zeit die Vorstellung durch seine Zwischenreden, die meist nur obscönes Geschwätz sind. Ebert charakterisiert ihn treffend als den „Repräsentanten des prosaischen Bewußtseins des Publikums: vom Standpunkte der gemeinen Wirklichkeit machte er über die dargestellte Handlung seine Glossen, so oft es ihm gefiel — denn er improvisierte meist — und von demselben Standpunkte aus sprach und handelte er mit ein: wodurch denn das Schauspiel ironisch sich selbst zerstörte"[2]). Insbesondere füllte er die Pausen aus, welche durch Wanderungen von

[1]) Vergl. M. II, 412, und Ebert, S. 47, Anm. 57. [2]) Entwicklungsgesch. S. 47/48.

Personen des Stücks hervorgerufen wurden. Zuweilen parodierte er auch die eben verlaufene Handlung und vernichtete damit nicht nur jede Illusion, sondern auch alle tragische Wirkung.

So besteigt er in Saint Didier[1]) einen Esel, um die Reise der Erzdiakonen und Bürger ins Lächerliche zu ziehen, welche zu Pferde nach Genua aufgebrochen sind, um den hl. Desiderius nach Langres zu holen[2]).

In Saint Christophe von Chevalet trägt Reprobe (dies ist der Name des Heiligen vor seiner Taufe) ein Kind über den Fluß. Die Last wird dem Riesen immer drückender, sodaß er ihr schließlich zu unterliegen droht. Als er sich zurückwendet, verschwindet das Kind, welches Christus selbst ist, vor seinen Blicken. Während der Heilige, vom Strahl der Gnade getroffen, einschläft, tritt der Narr auf und nimmt die Närrin auf die Schultern, um mit ihr den Fluß zu durchschreiten. In der Mitte angelangt, läßt er sie ins Wasser fallen[3]).

Wir sehen hier, daß dem Narren schließlich eine Partnerin gegeben ward in der Närrin, die seine Zoten, um sie noch pikanter zu machen, in demselben Tone zurückgeben mußte.

Die Närrin ohne den Narren findet sich in Sainte Barbe (zu 2 Journeeen)[4]). Sie tritt wie der Narr nach dem Prologredner auf: Icy la folle femme se presente et commence en chantant la chanson suyvante ou autre, avec gestes d'amour dissoluz et lubriques[5]).

Jean Michel teilte in der zweiten Journee seines Passionsmystères eine ähnliche Rolle einer Person seines Stücks zu, der besessenen Tochter der Chananäerin: „... la fille de la Cananée pourra commencer la Journée, en parlant comme une démoniacle, jusques ad ce que bonne silence fust faicte[6])."

In der Nativité, welche 1474 zu Rouen aufgeführt wurde, treten zwei Lustigmacher als Hirten auf: Ludin, fol pasteur, und Anathot, pasteur nyais[7]).

In Saint Sébastien (zu 2 Journeeen), 15. Jahrh., sind es sogar 3 Personen, welche Narrenrollen ausüben: Der vilain („Tölpel" oder „Bauer"), seine Frau und eine Schenkwirtin[8]).

Die Bezeichnung vilain führt der Narr auch im Mystère de Saint Vincent (15. Jahrh.), wo die Rolle

[1]) 15. Jahrh., M. II, 508. [2]) M. I, 234. [3]) M. II, 603, und Parf. III, 18.
[4]) 15. Jahrh., M. II, 486. [5]) M. II, 487. [6]) Parf. I, 265. [7]) M. II, 433.
[8]) M. II, 561.

aber nicht eingetragen, sondern nur durch eine leere Seite bezeichnet ist [1]).

Diese Narrenscenen sind wohl zu unterscheiden von den weiter oben besprochenen burlesken Erweiterungen jener Rollen, die in der Handlung des Mysteriums vorkamen. Das zuletzt genannte Stück hat z. B. neben dem nicht zur Handlung gehörigen vilain die bereits erwähnte lustige Scene zwischen dem ungeduldigen Boten und dem schwerhörigen Bauer, die durch die Person des Boten mit dem Grunddrama verknüpft ist. Vilain, fol pasteur, pasteur nyais in den eben genannten Fällen sind nur andere Namen und andere Formen für den gewöhnlichen Narren, der in Farcen und lustigen Moralitäten auch nicht immer als fou oder sot, sondern auch als badin bezeichnet wird.

Um dem Narren auch sein Recht werden zu lassen, müssen wir hervorheben, daß seine Rolle nicht immer und nicht von Anfang bis zu Ende nur grob obscön war. Unter den vielen Dummheiten lief auch manches Körnchen Wahrheit in ernster oder spaßiger Form mit unter [2]).

In der Moralité de Charité [3]) geht von ihm die Aufforderung zum Te Deum am Schluß aus, während sein Debüt im Stück sich nicht gerade durch Decenz auszeichnet.

XII.

Außer durch die Ausstattung des ernsten Dramas mit Narrenscenen erhöhten die Enfants-sans-souci die Zugkraft des Mysterientheaters durch die Zugabe einer Farce, welche meist die Gesamtaufführung oder das Tagesspiel abschloß, eine Neuerung, die in den Provinzialstädten, wo zudem nicht die Privilegien der Hauptstadt die Mannigfaltigkeit der Spiele hinderten, wahrscheinlich ebenso wie die Einfügung der Narrenrolle bald Nachahmung fand, wenn sie nicht überhaupt von dort ihren Ausgang genommen hatte.

Schon die burlesken Scenen, die man zur Erholung der Zuschauer und Spieler in die Mysterien einlegte, sind ja oft wirkliche Farcen, die nur durch ihre Personen lose mit dem ernsten Drama zusammenhängen. So waren bereits die komischen Partieen im

1) M. II, 563.
2) Mehr als von dem Narren in Mysterien und Moralitäten gilt dies noch von dem Narren in Sottieen und Farcen. Siehe unten die Bemerkungen über die Komödie.
3) Abgedr. im Anc. th. fr. III, 401—424.

13. Mirakel des Mysteriums der hl. Genoveva, wie wir sahen, als „farsses“ bezeichnet. Eine andere burleske Einlage eines Passionsmysteriums führt Petit de Julleville in seinem Répertoire S. 159 als selbständige Farce auf. Die die Farce umrahmenden Teile des Mysteriums sind mit erhalten:

„Simon von Bethanien will Jesus ein Mahl bereiten. Er schickt daher seine beiden Knechte Mallegorge und Malbec auf Jagd aus „pour avoir viande necte“. Die Abenteuer der beiden Knechte bilden nun den Gegenstand der Farce:

Malbec und Mallegorge haben ihre Netze ausgespannt. Es fängt sich schließlich ein dickes Tier (Malegeype, frz. maleguêpe). Dieses Ungetüm stellt das Volk der Auvergne dar, in dessen Dialekt es auch spricht, seine Feigheit, seine platte Unterwürfigkeit gegenüber den Herren, die es unterdrücken. Das Stück atmet sehr demokratischen Geist. Die beiden Knechte sprechen französisch“[1]).

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ist aber auch die Einlegung völlig selbständiger Farcen in das Mysterium (als durchaus unverbundene Zwischenspiele) bezeugt.

In den Archiven des Departements der Côte d'Or findet sich folgender Bericht, den Petit in seinem Rép. p. 330—335 mitteilt:

„Sonntag, den 29. Oktober 1447, spielten in Dijon Mönche vom Orden der Karmeliterbrüder zusammen mit Weltgeistlichen und Laien auf dem Morimontfelde . . das Mysterium vom hl. Eligius . . . et par dedans ledit mistere, y avoit certaine farse meslée, par maniere de faire resveiller ou rire les gens . . .“ An dieser Farce nahmen einige vornehme Zuschauer Ärgernis, weil sie beleidigende Anspielungen auf den König und den Dauphin darin gefunden haben wollten. Sie verließen deshalb unter Protest die Vorstellung, und, um die Ehre der Stadt zu retten, ward ein Prozeß gegen die Spieler angestrengt, dessen Ergebnis uns das Archiv leider nicht meldet. Aber die Akten über diesen Prozeß sind äußerst interessant für die Geschichte des französischen Theaters. Was unsere Farce anlangt, so ergiebt sich aus dem Bericht, daß sie von Bürgern der Stadt Dijon aufgeführt ward, von einem Tuchweber, Namens Jehan Savenot, mehreren Corduangerbern, einem Schuhmacher (spielte die Rolle eines Kneipwirts) und einem Schreiber. Der Tuchweber Savenot hatte die Farce bei einem Aufenthalte in Beaune spielen

[1]) Rép. a. a. O. und M. II, 40.

sehen: sie hatte ihm gefallen, und er hatte für 5 oder 6 Blancs eine Abschrift nehmen lassen.

Im Prozeß gefragt, wie man dazu gekommen sei, die Farce in das Mysterium zu mischen, sagte er aus, daß die mit dem Spiel des Mysteriums Betrauten ihn angegangen hätten „qu'il seroit bien fait d'avoir une farse pour entremesler par dedans". Da keiner eine Farce gewußt hätte, so sei er schließlich mit der seinigen herausgerückt. Sie sei von allen Spielern des Mysteriums durchgesehen worden, und da sie für gut befunden ward, so sei beschlossen worden, sie bei der Aufführung in das Mysterium einzulegen, und die Rollen seien verteilt worden.

Ein zweites Beispiel einer eingeschobenen Farce liefert uns das Mystère de Saint Fiacre zu 25 Personen (15. Jahrh., Zeit Karls VII.)[1], von dem uns der Text mitsamt der Einlage erhalten ist:

Michael und Gabriel haben die Seele des hl. Fiacre zum Himmel getragen. Der Bischof Pharo trifft die Anordnungen zur Beisetzung der leiblichen Überreste.

Damit könnte das Mysterium schließen; aber es ist noch nicht zu Ende. Das mittelalterliche Drama ist ja nicht wie die moderne Tragödie die ergreifende Darstellung des pathetischen Schicksals eines großen, bedeutenden Lebens, sondern eine Art erbauliche Homilie in der wirksameren Form der Nachahmung. Darum setzt sich in allen Heiligenmysterien das Drama über den Tod des Helden fort in den Wundern an seinen Reliquien; denn diese gehören zu der Homilie so gut wie das Leben des Heiligen; ja, sie sind als krönender Abschluß desselben wesentlich und notwendig zum Triumphe des Glaubens über die Welt. So muß auch in unserm Drama der hl. Fiacre die himmlische Krönung seines frommen Lebenswandels in zahlreichen Wundern dokumentieren.

Vor dieser Fortsetzung des Mysteriums ward aber eine Farce gespielt. Pharo verabschiedet sich und seine Mitspieler bis zur Wiederkehr:

Après cy entor nous serron,
Ne vous desplaise!

Die Spieler des Mysteriums traten ab und die der Farce an ihre Stelle. Im Text ist die Unterbrechung nur durch die Worte überschrieben: Cy est interposée une Farse. Der Inhalt derselben ist folgender:

[1] Abgedr. bei Jubinal I, 304—353.

Ein Brigant[1]), welcher von seinen Kumpanen abgekommen ist, fragt einen Bauer (vilain) nach dem Wege nach Saint Omer. Der Bauer stellt sich schwerhörig und giebt entweder zur Frage gar nicht passende Antworten oder antwortet überhaupt nicht. Da der Brigant schließlich merkt, daß die Schwerhörigkeit nur Verstellung ist, rächt er sich durch Wegnahme eines fetten Kapaunes. Ein Gerichtsdiener (sergent), der dazukommt, erhebt gegen den Raub Einspruch, nur, wie der Brigant meint, um ihn selbst zu nehmen. In dem Streit, der sich darüber entspinnt, zieht der Sergent den Kürzeren: der Gegner schlägt ihm den Arm entzwei. Die Frau des Bauers, der unthätiger Zeuge des Kampfes geblieben ist, bringt der Frau des Sergents die Mitteilung von dem Mißgeschick des Gatten. Diese ist darüber keineswegs betrübt, da sie Veranlassung hat, nicht zufrieden mit seinem Betragen zu sein. Wenigstens werde er sie in Zukunft nicht mehr schlagen können. Die Freude will sie gern mit der Gevatterin, der Bauersfrau, in der von dieser vorgeschlagenen Kneipe feiern. Auch diese ist unzufrieden mit ihrem Manne, da er sie ebenfalls hart behandelt. Die Wirtin des Gasthauses führt die durstigen Frauen in ein Hinterzimmer, wo sie ungesehen essen und trinken können. Hier lassen sie sich es wohl sein und leeren unter Verwünschungen gegen ihre Männer ein Glas Wein nach dem andern. Während sie in so gehobener Stimmung dasitzen, kommen unversehens ihre Gatten hinzu. Natürlich giebt es wieder Prügel. Nun will die Sergentsfrau an die Bauersfrau ihre Schläge abtragen, da sie nur in der Voraussetzung mit in die Kneipe gegangen sei, ihr Mann könne sie nicht mehr schlagen. Die Bauersfrau wirft sich ihrerseits auf die Zechgenossin, um die Tracht, die sie von ihrem Manne erhalten hat, an sie weiter zu geben. Die Frau des Sergents, die wohl den kräftigen Fäusten der Bauersfrau unterliegt, rät, den Streit aufzuheben, den der Wein verursacht habe, und lieber zu singen. Man vereinigt sich zu einem Couplet.

Cy fine la farsse.

Unmittelbar darauf nimmt das Mysterium seinen Fortgang: Gott sendet Gabriel und Michael zum Bischof Pharo und läßt diesem befehlen, den Leichnam Fiacres beizusetzen. Dies

[1]) Un de ces soldats d'aventure et de pillage qu'on appelait alors du nom de „brigand", resté aux mauvais drôles qui ont gardé la pire moitié de leur métier. (Fournier, Le Th. fr. avant la Ren. p. 18.)

geschieht. Ein Aussätziger, ein Blinder, ein Krüppel, ein Bürger aus Langny, eine Rittersdame werden von ihren Krankheiten, ein Ehemann und ein Mönch von ihrem Zweifel an der Wunderkraft des Heiligen durch Wunder Fiacres in der Kapelle, wo er beigesetzt ist, geheilt. Ein Te Deum, von Pharo angestimmt, beschließt das Mysterium.

Ebenso wie anderswo die burlesken Scenen, so unterbricht hier die vollständige Farce den Gang der ernsten Handlung und zwar gerade in dem Augenblicke, wo eben der hl. Fiacre seine Seele ausgehaucht hat. Eine Vergleichung des Stoffs der Farce mit jenen kurzen burlesken Einschüben zeigt uns auch die große Ähnlichkeit untereinander. Der schwerhörige Bauer, der auf Fragen eines Fremden verkehrte Antworten giebt, Frauen, die sich über das Mißgeschick ihrer Ehemänner freuen, fanden wir schon in jenen Scenen wiederholt. Hier sind diese Grundelemente nur weiter ausgeführt und, was die Hauptsache ist, jede Verbindung mit dem Hauptdrama ist gelöst. Die Verknüpfung ist schon in jenen burlesken Scenen oft sehr lose und beruht zuweilen nur auf einer Person, der des Boten, welcher in Ausübung seiner Pflicht mit andern nicht zur Handlung gehörigen Personen zusammentrifft. Hier ist kein noch so loser Zusammenhang weder der Handlung noch der Personen der Farce mit denen des Mysteriums. Der Brigant, welcher hier statt des Boten auftritt, hat mit dem Mysterium nichts zu thun. Die Spieler des Mysteriums verabschieden sich vom Publikum, ehe sie die Bühne den Darstellern der Farce zu einem neuen Spiel räumen.

Daß die beiden von einander unabhängigen Stücke trotzdem durch den Reim verbunden sind, ist etwas rein Äußerliches. Wir beobachteten die gleiche Gepflogenheit bereits bei den Predigten, die ursprünglich auch selbständige Teile der dramatischen Aufführungen waren. Dieser Brauch erklärt sich hier wie da aus der Verbindung der verschiedenen Stücke in einer Vorstellung, sowie aus dem praktischen Werte eines Stichworts für die Spieler.

Von den beiden durch den Einschub der Farce getrennten Teilen des Mysteriums vermutete La Vallière, der Herausgeber der Dresdener Bibliothèque du th. fr., daß es zwei Journeeen seien. Doch dazu ist die Verteilung eine zu ungleiche; die Länge der beiden Teile verhält sich wie 5 : 2, und zudem zählt das ganze Drama (außer der Farce, die 278 Verse hat) nur

982 Verse, die also bequem an einem Tage zur Darstellung zu bringen waren.

Bei dieser Kürze des Dramas konnte der Einschub der Farce um so leichter reinigend und läuternd auf das Innere des Mysteriums wirken. Keine ungehörige Komik unterbricht hier an anderer Stelle den Ernst des Dramas; selbst die Heilung suchenden Kranken im Schlußteil, die sonst zu allerlei Witzen mißbraucht werden, sind in diesem Mysterium mit Würde behandelt.

Aus dem 16. Jahrh. sind uns zwei Moralitäten erhalten, in denen die Farce in das Drama eingeschaltet ist.

Die eine von ihnen ist die lustige Moralität „Carême prenant" von Benoet du Lac (Anagramm aus Claude Bonet) aus dem Jahre 1595. Petit de Julleville bezeichnet in seinem Répertoire dieses Stück trotz seines Titels tragicomedie facetieuse und trotz seiner Einteilung in fünf Akte noch durchaus als eine Moralität. Der Inhalt ist nach seiner Analyse die Geschichte des von „Fasten" besiegten „Carneval": „Der Wollüstige" überläßt sich allen Lastern, schließlich bekehrt er sich auf die Mahnung von „Religion". So schließt das Stück zwar erbaulich, aber seine Einzelheiten machen es nach Petit de Julleville zu einer moralité joyeuse oder einer farce morale. Daher ist denn der coq à l'asne à quatre langues touchant plusieurs abus de ce temps, wie er sich im Titel ankündigt und der zwischen dem 4. und 5. Akte eingeschoben ist, nicht einmal durch das Bedürfnis einer auffrischenden Abwechslung gerechtfertigt.

In dieser kleinen Satyre treten vier Personen auf, die mit der Handlung der Moralität gar nichts zu thun haben und also ein selbständiges Zwischenspiel bilden. Es sind vier Abenteuersoldaten: einer aus Savoyen, ein anderer aus der Provence, ein dritter aus Nordfrankreich und ein vierter aus Italien, von denen jeder den Dialekt seiner Heimat spricht. Ihre Unterhaltung geht über die Plünderungen, die sie unter der Gunst der Bürgerkriege in der Provence ausgeübt haben. Der Verfasser brachte ohne innere Berechtigung das Stückchen in seiner Tragikomödie unter, höchstwahrscheinlich, weil er sich von diesen Anspielungen auf verschiedene Mißstände seiner Zeit eine dankbare Aufnahme beim Publikum versprach.

Das zweite Beispiel einer eingeschobenen Farce bietet die „Moralität vom undankbaren Sohne", welche Parf. III, 153 ins

Jahr 1540 setzt. Dieses Stück nun erfordert unsere ganz besondere Beachtung, da sich in ihm zum ersten Mal das Streben nach einer gewissen kunstvollen Verbindung des Zwischenspiels mit der Handlung des Hauptdramas offenbart. Es war ein sehr glücklicher Gedanke des unbekannten Verfassers der „Moralität vom undankbaren Sohne", die Farce, welche bei der Aufführung eines Mysteriums im 16. Jahrh. niemals fehlen durfte, mit der Handlung desselben zu verknüpfen, sie zu einer Episode des Hauptstücks zu machen. Allerdings lag dieser Gedanke bei dessen Inhalt sehr nahe. Dieser ist nach dem Rép. p. 62 folgender:

Ein Elternpaar giebt sein Letztes hin, um seinen Sohn mit der Tochter eines großen Herrn zu verheiraten. Nach der Hochzeit kommen die Eltern zu dem Neuvermählten und bitten ihn um Lebensunterhalt. Dieser läßt ihnen ein Stück Schwarzbrot vor die Füße werfen, und als sie sich darob beklagen, werden sie fortgejagt. Der Vater verflucht seinen Sohn, der, ohne sich zu beunruhigen, sich zu Tisch setzt und eine große Wildbretpastete öffnet. Da springt eine Kröte aus derselben, heftet sich in seinem Gesicht fest und will nicht mehr losgehen. Alle Welt sieht darin eine Strafe des Himmels an dem undankbaren Sohne: man führt ihn zum Pfarrer, zum Bischof, endlich zum Papst, der ihn in Ansehung seiner Reue lossspricht. Darauf fällt die Kröte ab; der Befreite erbittet und erhält die Verzeihung seiner Eltern.

Dies ist der wesentliche Inhalt der Moralität. Um aber zu erkennen, wie die mittelalterlichen Dichter bei Komposition ihrer Werke verfuhren, müssen wir Parfaict's Inhaltsangabe (III, 153 ff.) zur Hand nehmen:

Das Stück setzt nicht mit den Ereignissen ein, welche den wesentlichen Anstoß zu dem Hauptereignis geben, sondern es holt weit aus. Nach dem Prolog tritt das Elternpaar auf und beglückwünscht sich gegenseitig, daß sie einen Sohn haben, für den sie Vermögen ansammeln. Da es indes an der Zeit ist, ihn etwas lernen zu lassen, so beschließen sie, ihn bei einem Kaufmann in die Lehre zu geben, was sofort ausgeführt wird. Der junge Mann aber, gewohnt, zu thun, was ihm beliebt, will die von ihm geforderten Dienste nicht verrichten. Er versieht sich mit prächtiger Kleidung und verläßt den Kaufmann, indem er noch dessen Diener zu seinem Dienste mitnimmt. Auf der Wanderung durch das Land trifft er einen dörflichen Gutsherrn an dem Eingang zu seinem Schlosse. Dieser, eingenommen durch die kostbare Kleidung des Fremden, lädt ihn ein, sich bei ihm

auszuruhen und ein Mahl mit ihm einzunehmen. Bei Tafel, wo auch die Herrin und Tochter des Hauses zugegen sind, fragt der Schloßherr seinen Gast, ob er schon verheiratet sei. Auf die verneinende Antwort unseres Helden und seine Versicherung, daß es ihm an Vermögen bei sich bietender Gelegenheit dazu nicht fehlen werde, macht der um einen Schwiegersohn besorgte Wirt dem jungen Manne den Vorschlag, seine anwesende Tochter zum Ehegespons zu erwählen, worauf dieser mit Freuden eingeht. Er rühmt sich, daß seine Eltern ihm ihr ganzes Vermögen abtreten würden. Um dies zu bewerkstelligen und ihre Einwilligung zu der Ehe zu erhalten, soll er dieselben herbeiholen. Er macht sich auf und trägt Vater und Mutter den ihm von dem Gutsherrn gemachten Vorschlag vor. Die guten Leute willigen freudig ein und begleiten ihn auf das Schloß, wo sie gar höflich empfangen werden. Nachdem insbesondere die Formalität der Vermögensabtretung zur Zufriedenheit des Schwiegervaters erledigt ist, läßt dieser den Pfarrer herbeirufen, der die jungen Leute traut.

Wir sehen aus dieser Anlage, daß der mittelalterliche Dichter ohne Ausscheidung der für das Ziel der Handlung unwesentlichen Ereignisse Wichtiges und Unwichtiges in gleicher Weise ausführlich vorführt, wie es sich in der Wirklichkeit vorfindet. Wollte unser Dichter diesem Prinzip nur nicht untreu werden, so mußte unter den nun folgenden Feierlichkeiten der Hochzeit auch die Aufführung einer Farce sein. Denn in der damaligen Zeit galt in der That, was einer der Gäste in unserm Stücke, das aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt, sagt:

„Feste ne vaut rien autrement,
S'il n'y a Farce ou Mommerie“ [1]).

Besonders Farcen waren bei Festlichkeiten jeder Art gäng und gäbe, hauptsächlich, seitdem es wandernde Schauspielertruppen gab, zu deren Repertoire solche kleine Possen gehörten. Bei der Manier der mittelalterlichen Dichter, die Verhältnisse des realen Lebens auch photographisch genau nach dem Leben vorzuführen, war es daher sehr natürlich, daß der Verfasser der Moralität bei der Schilderung der von der Geschichte des Stückes geforderten Hochzeit die Feier derselben in der Aufführung einer Farce gipfeln ließ. Als die Trauungs-Zeremonie beendet ist, sendet also der Hochzeitsvater seinen Hausmeister aus, „Menestriers, Farceurs

[1]) Beispiele solcher Sitte sind sehr zahlreich. Ich kann hier nur verweisen auf Rép. S. 329, 342, 351, 359, 360, 364, 394, ferner auf Fabre, Les clercs du palais, 2. éd., Lyon 1875, S. 206, Anm., und besonders auf Fournel, Les Rues du vieux Paris, S. 227 ff.

und Danseurs" herbeizuholen. Die Gäste nehmen, nachdem dies geschehen ist, Platz, und nach einer einleitenden Melodie der Menestriers wird eine Farce vor ihnen aufgeführt: „Icy jouent une Farce". Der Text derselben ist nicht mitgeteilt. Nach dem lustigen Stücke nimmt die Moralität den oben in Kürze mitgeteilten Fortgang.

Die innere Verbindung der Farce mit dem ernsten Stücke, die einzig in der Geschichte des mittelalterlichen Theaters dasteht, erscheint also mehr in dem Inhalte der Moralität natürlich gegeben als durch ein bewußtes künstlerisches Streben des Dichters herbeigeführt. Es war dasselbe Verfahren, welches die Mirakelverfasser beobachteten bei Einschiebung von Predigten: bot der Inhalt eine Gelegenheit, die Predigt anzubringen, so wurde sie an der betreffenden Stelle eingelegt; wenn nicht, so ließ man sie an der Spitze des Stückes stehen. Aber bei den Predigten fanden wir die Einfügung auch oft gewaltsam vollzogen, ohne daß der Inhalt des Mirakels Veranlassung dazu gab.

Vielleicht liegt die Einordnung eines Stückes in ein anderes auch vor in der in der Bibliothèque du théâtre fr., Drèsde I, 98 inhaltlich mitgeteilten Satyre pour les Habitants d'Auxerre, à l'entrée de la Reine en cette ville. Paris 1536: „Le Peuple français" und Joyeuseté feiern den Frieden, der eben geschlossen worden ist. Der Winzer und Janin spielen die Satyre vom Bäcker und den Wucherern.

Es würde sich hier um Verbindung zweier dem komischen Genre angehörigen Stücke handeln; aber aus der Inhaltsangabe geht die Verbindung nicht zweifellos hervor, und das Stück selbst war mir leider nicht erreichbar.

Die Farce blieb ein Glied der dramatischen Aufführungen noch im Renaissancetheater und selbst noch bei Molière, der sie in seinen Einaktern zu neuem Leben erweckte. Aber bei dem Charakter der neuen Kunst konnte sie nicht mehr im Innern des ernsten Dramas Platz finden, sondern nur noch als lustiges Vor- oder Nachspiel geduldet werden, wie es ja auch schon im Mysterientheater trotz dessen geringerer Geschlossenheit die Regel war.

2. Abschnitt.

Das komische mittelalterliche Theater.

Nachdem wir die Entwicklung des ernsten Theaters in Bezug auf die auffälligsten Durchbrechungen der dramatischen Einheit bis in das 16. Jahrh. verfolgt haben, werfen wir auch einen Blick auf das komische Theater. Wir werden uns hier sehr viel kürzer fassen dürfen, weil in den komischen Stücken, wo man überhaupt von einer einheitlichen Handlung reden kann, so auffällige Durchbrechungen derselben wie im ernsten Theater garnicht vorhanden sind.

Schon in der Einleitung wurde hervorgehoben, daß für das komische Theater die Forderung der dramatischen Einheit viel weniger streng ist als für das ernste infolge seines anders gearteten Zieles. Kommt eine solche Nachsicht schon dem höheren Lustspiel zu statten, so gilt sie noch mehr bei den niederen Arten des komischen Genres, die mit wenigen Ausnahmen allein im Mittelalter zu finden sind. So lange die Komödie nur Lachen erregen will — ob sie gleichzeitig damit eine Besserung des Zuschauers erreicht oder nicht, gehört nicht zu ihrem Ziel — kann sie vollständig auf Einheit der Handlung verzichten. Denn dieses wird durch etwas ganz anderes als durch Einheit der Handlung, nämlich vorzugsweise durch Witz, Parodie und Satyre, erregt. Der Witz und die Satyre können die Handlung ganz entbehren, und die Anfänge des komischen Theaters zeigen genug Stücke ohne eigentliche Handlung, die indes kaum schon der Dramatik zuzurechnen sind. Wo die Handlung auftritt, da dient sie jenen komischen Elementen nur als Stütze, an welche sie sich anlehnen. Es kann allerdings auch eine geordnete Handlung für sich allein erheiternd wirken, und dies ist bei dem Intriguenstück der Fall, wo das Vergnügen des Zuschauers hauptsächlich darin besteht, mit überlegener Einsicht die Fäden einer scheinbar unentwirrbaren Handlung zu überschauen und ihre glückliche Lösung Schritt für Schritt zu begleiten. Aber diese Gattung gehört schon dem höheren Lustspiel an, das im mittelalterlichen Theater höchstens in den Spielen Adam's de la Halle, einigen Moralitäten und in der Farce vom „Advokaten Pathelin" anzutreffen ist. Und selbst im Intriguenstück werden Durchbrechungen der Handlung leichter ertragen als in der den Geist des Zuschauers viel mehr spannenden Tragödie. Die lustige Stimmung ist buntem Wechsel niemals

abgeneigt. Die Komödie hat denn auch zu allen Zeiten von dieser Nachsicht ausgiebig Gebrauch gemacht.

Die Anfänge des komischen Theaters sind wie anderwärts, so auch in Frankreich noch in Dunkel gehüllt; denn die ersten uns erhaltenen Stücke sind das Adamsspiel (Li Jus Adam, ou de la Feuillie) von Adam de la Halle aus Arras, das er um 1262 schrieb, und desselben Autors entzückende Pastorale Robin et Marion aus der Zeit um 1280. Natürlich setzen diese kleinen Meisterwerke bereits eine lange Entwicklung des komischen Theaters voraus; leider ist aber kaum darauf zu hoffen, daß die Gunst des Schicksals eines Tages die notwendigen Vorläufer dieser hochentwickelten Spiele zu Tage förderte, da die Schätze der Bibliotheken fast überall schon gründlich durchforscht sind.

Man hat den Ursprung des mittelalterlichen komischen Theaters auf den römischen mimus zurückzuführen versucht, und gewiß mögen die dits, débats und jeux-partis der Jongleurs, die ihren Ursprung auf die römischen histriones zurückleiten konnten, eine der ältesten Quellen der komischen Dramatik Frankreichs gebildet haben. Es hieße dieser vielseitigen Kaste, die in einer Jahrhunderte langen Vergangenheit den Geschmack des Publikums erkennen und ihm Rechnung tragen gelernt hatte, zu wenig zutrauen, wollte man bestreiten, daß sie schon früh die Vorliebe des Publikums für lustige oder spottende Nachahmungen der umgebenden Welt auszunützen verstanden haben wird. Der satyrische Zug eines Teils ihrer Darbietungen ist auch schon früh bezeugt[1]). Fehlte ihren Kompositionen auch noch ein oder das andere Element zum reinen dramatischen Charakter, so standen sie doch der Dramatik wenigstens sehr nahe, und rein dramatische Kompositionen konnten sich leicht daraus entwickeln. Vom dit, wo er als Beschreibung einer Person oder Sache, ihrer Eigenschaften u. s. w. erscheint, zum Monologe ist nur ein kleiner Schritt. Wie nahe liegt der Übergang von der Beschreibung zur sinnenfälligeren Nachahmung! Was war natürlicher, als daß der Jongleur bei Beschreibung einer Person unwillkürlich Haltung und Stimme des Geschilderten annahm! Die Streitfrage allein, ob der dit de l'Erberie Rutebeuf's der Dramatik zuzurechnen sei oder nicht, beweist mindestens die enge Berührung dieser Dichtgattung mit dem Theater.

1) Vergl. Petit de J., Les Comédiens S. 18., Anm. 2.

Fehlt dem dit und dem sich aus ihm entwickelnden Monolog das der Dramatik wesentliche Moment des Dialogs, so leiden die débats, disputes und jeux-partis vor allem an Mangel an Handlung; sie zeigen dramatische Form ohne dramatischen Inhalt[1]). Aber man braucht diesen Jongleurs keinen übertriebenen Einfluß auf die Entwicklung der französischen Komödie einzuräumen und hat auch schließlich gar nicht nötig, den Ursprung der letzteren auf römische Überlieferung zurückzuführen. Der Drang zu verspottender Nachahmung des Nächsten in seinen Fehlern und Schwächen wohnt jedem Volk inne und wird fast von jedem Menschen gelegentlich geübt. Die ältesten erhaltenen Spiele in Frankreich, die von Adam de la Halle, dessen Kreis vermutlich ein dilettantischer war, könnten uns ein Fingerzeig sein, daß wir den Ursprung der Komödie nicht oder wenigstens nicht allein im Kreise berufsmäßiger Recitatoren zu suchen haben.

Es ist nicht meine Absicht, hier die verschiedenen übrigen Quellen des komischen Theaters in Frankreich zu verfolgen, über die uns Petit de Julleville in seinen beiden Werken: Les Comédiens en France au m.-â., Paris 1885, und La Comédie et les Moeurs en France au m.-â., Paris 1886, eingehend belehrt.

Überall nimmt die Komödie ihren Anfang von Witz und Spott. Eine in sich abgeschlossene Handlung fehlt fast durchweg. Nur die Adam'schen Spiele eilen der ganzen folgenden Entwicklung voraus. Und doch, welche bunte Mannigfaltigkeit auch hier!

In dem Jeu de la Feuillie sind vier verschiedene Stoffe lose mit einander verbunden: Das Verhältnis Adam's zu seiner Familie, die Schilderung der Bürger von Arras, das Feenspiel und die Liebeswerbung Hielekins. Von einer Inhaltsangabe glaube ich bei der Bekanntheit des Stückchens absehen zu dürfen[2]).

Auch in der liebenswürdigen Pastorale Robin et Marion, Frankreichs ältester Operette, reihen sich an das Spiel von der Entführung der schelmischen Schäferin die verschiedenen Belustigungen des glücklichen Liebespaares mit den befreundeten Hirten.

Adam's erstes Stück ward wahrscheinlich in einem Puy zu Arras aufgeführt. Neben derartigen Bruderschaften dürfte in der Folgezeit den Hochschülern und Gerichtskanzlisten dank ihrer

[1]) Über dits, débats, disputes und jeux-partis vergl. Rép. S. 28/29 und Les Comédiens, chap I: Les Joungleurs.
[2]) Vergl. z. B. Creizenach 393 ff.

höheren Bildung der Hauptanteil an dem Verdienste gebühren, aus Harlekinaden und Parodieen ernst zu nehmende dramatische Spiele gemacht zu haben. Von den Ecoliers de l'université ist allerdings kein französisches Stück erhalten; dagegen macht sich der Einfluß der Gerichtsschreiber schon im Inhalte der beiden komischen Stücke aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, Maitre Trubert et Antroignart und Offices de l'Hotel du Roi, beide von Eustache Deschamps, geltend. Abgesehen von diesen wenigen Vorläufern sind ja die Farcen und Sottieen der Basochiens und der Enfants-sans-souci [1]) die ersten erhaltenen Werke des komischen Theaters. Auch unter ihnen giebt es noch viele, welche bloße Maskeraden oder nackte Albernheiten sind und auf die das Urteil Sibilet's in seiner Art poétique (gedr. 1548) paßt: Le vrai sujet de la farce ou sottie française sont badineries, nigauderies et toutes sotties emouvantes à ris et à plaisir. Aber diese Charakterisierung trifft keineswegs alle Sottieen und alle Farcen. In beiden Arten sind genug Stücke, die keineswegs mehr bloß Scherze und Possen sind, sondern die wie jene zwei einzig dastehenden komischen Spiele Adam's de la Halle das Wesen der entwickelten Komödie zeigen, eine Nachbildung einer geordneten menschlichen Handlung in dialogischer Form zu sein. Die Einheit der Handlung in diesen Schwänken ist durchgehends gewahrt. Der geringe Umfang, der stets nur wenige Scenen umfaßt, bot keine Gelegenheit zu Einflechtungen. Auffällig ist indes die Farce „Le Badin, la Femme et la Chambrière" [2]), die mit der Parodierung der Beichte eines Sterbenden schließt, was zu ihrem Inhalt (der badin sucht ohne Erfolg auf verschiedene Weise seine Frau zu täuschen) keinerlei Bezug hat.

In dem Badin dieser Farce finden wir eine bekannte Person des Mysterientheaters wieder. Es ist der Narr, der im komischen Theater nur seinen Namen gewechselt hat. Seine Funktion ist zum Teil dieselbe wie im ernsten Theater und in manchen Farcen bilden seine Zwischenbemerkungen das einzige komische Element des Stückes. So z. B. Les Cris de Paris, le Gaudisseur, Bien Boire (sermon joyeux), le Gentilhomme et son Page, la

1) Die Repertoires dieser beiden Gesellschaften lassen sich nicht streng sondern. Es scheint allerdings, daß die im Jahre 1380 konstituierte Vereinigung der Enfants mit der etwa 80 Jahre älteren Corporation der clercs du Palais ursprünglich doch nichts zu thun hatte (auch keine Gesellschaft innerhalb der letzteren war). Aber schon im Anfange des 15. Jahrhdts. tauschten die beiden Gesellschaften untereinander die Erlaubnis aus, ihre Privilegien auf ihre Repertoires gegenseitig zu benutzen, was unausbleiblich zu einer Vermischung führen mußte. Vergl. Fournel, Les rues du vieux Paris, S. 284 ff.

2) Abgedr. im Ancien th. fr. I, 271–288.

Présentation des Joyaux, die Petit in seinem Rép. p. 221 anführt.

Aber der Narr hat im komischen Theater noch viel öfter eine ernste als eine burleske Rolle. Er erscheint nämlich als Vertreter der im Mittelalter sehr beliebten Anschauung von der allgemeinen Narrheit in der Welt. Man vergl. z. B. seine Rolle in Nr. 105, 110, 112, 154, 177, 202 des Répertoire (Soties et farces).

In der lustigen Moralität Réformation des Tavernes et Cabarets spielt er geradezu die Rolle eines Moralisten[1]).

Außer durch die Zwischenbemerkungen des Narren wird die Einheit der Handlung nur noch zuweilen durchbrochen durch die Einlegung lustiger Gesänge, wie sie am Ende der Farcen noch üblicher waren.

In dem komischen Theater bieten sich uns also die ersten Dramen, welche die jedem Kunstgebilde notwendige einheitliche Handlung zeigen, wenn wir von den liturgischen Dramen absehen, die wegen ihrer lateinischen Sprache nicht ausschließlich der französischen Dramatik angehören, und die auch kein weltliches Kunstwerk zu sein beabsichtigten. Man wird auch von den in ihrer Art vollendeten Farcen und Sottieen sagen dürfen, daß ihre Verfasser mehr unbewußt das Künstlerische zuwege brachten, als daß sie nach notwendig befundenen Gesetzen auf formale Schönheit ihrer Werke bedacht gewesen wären. Wie bescheiden sie selbst von ihrem Schaffen dachten, zeigt der Umstand, daß uns nur von ein paar Spielen aus der großen Zahl die Namen ihrer Autoren überliefert sind, nicht einmal von der vollendetsten Farce, dem „Pathelin".

Indem wir vorläufig an dieser Grenze Halt machen, überschauen wir noch mit einem Blick die geschilderten Entwicklungen:

Das ernste mittelalterliche Drama zeigt sich als liturgisches zunächst durchaus als reiner Gottesdienst, dem jeder Anspruch auf Geltung als eine Kunst fern liegt. Trotzdem erfüllt es doch formal infolge der engen Beschränkung seines Stoffes die wesentlichen Erfordernisse eines Dramas, die nach unsern Begriffen in Einheit und Ordnung bestehen. Bald gesellt sich zu der Absicht der Ehrung Gottes der Zweck einer Erbauung der Gläubigen, der

[1]) Bibl. du th. fr., Drèsde I, 28/29.

sich in Ersetzung der lateinischen Sprache durch die Volkssprache und in größerer Ausschmückung des Spiels geltend macht. Endlich werden diese ersten ernsten Ziele in den Hintergrund gerückt gegenüber der Belustigung des Volkes, dessen Geschmack man in realistischer Ausmalung mancher Scenen und in immer fortschreitender Erweiterung der Spiele entgegenkommt. Bei der zunehmenden Größe geht die ursprüngliche, nur auf die Kürze und Einfachheit der Handlung gegründete Einheit verloren. Das Drama verläßt die Kirche, teils weil es nicht mehr genug Platz in ihr findet, teils weil es mit der Wandlung seines Zweckes seine Berechtigung in ihr mehr und mehr verliert. Aus dem Innern verdrängt, giebt es auch bald die Umgebung der Kirche auf und wandert auf öffentliche Plätze. Weltliche Bruderschaften pflegen das Drama als eine Volkskunst. Aber als Erinnerung an seine Herkunft und an seinen ursprünglichen Zweck behält es seine Umgebung, die Predigt und das Te Deum. Die erstere tritt, zunächst als erklärender Prolog oder Epilog, in den Dienst des Dramas, wenn sie den Schritt nicht schon mit dem schließenden Lobhymnus zugleich im liturgischen Drama gethan haben sollte, wozu das Beispiel des Prophetendramas Veranlassung geben konnte. Schließlich macht man die Predigt im Innern des Dramas nutzbar. Je breitere Massen Einfluß auf die dramatische Kunst gewinnen, desto unkünstlerischer wird sie. Die äußeren Beigaben, sowie die komischen Elemente wachsen, bis mit der korrespondierenden maßlosen Ausdehnung in die Breite die Mysterien zugrunde gehen.

Viel günstiger entwickelt sich das komische Theater. Obwohl für dieses die dramatische Einheit weniger eine Lebensfrage ist als für das ernste, so hat es sie doch infolge seines viel geringeren Umfangs bedeutend besser gewahrt als das ernste Drama. Die Adam'schen Stücke zeigen allerdings eine reiche Mannigfaltigkeit der Handlung, und in sehr vielen Stücken seiner Nachfolger ist überhaupt von einer zusammenhängenden Handlung keine Rede. Wo aber eine eigentliche Handlung die Grundlage bildet, da ist ihre Einheitlichkeit auch meist gewahrt. Nur Narrenscenen und Lieder werden zuweilen eingelegt.

Lebenslauf.

Ich, Paul Bürger, geboren am 31. März 1873 zu Schönbrunn, Kreis Sagan, katholisch, besuchte zunächst die Elementarschule meines Heimatsortes, war sodann von Ostern 1887 bis Ostern 1895 auf dem Gymnasium zu Sagan, worauf ich bis Ostern 1897 an der Breslauer und von da bis Herbst 1898 an der Berliner Universität studierte. Seitdem bin ich wieder in Breslau immatrikuliert. Ich besuchte hauptsächlich die Vorlesungen und Übungen folgender Herren Professoren und Docenten

in Breslau:

Appel, Bäumker, Ebbinghaus, Freudenthal, Jiriczek, Koch, Kölbing, Pillet, Pughe, Sarrazin, Vogt,

in Berlin:

Brandl, Harsley, Pariselle, Paulsen, Roediger, E. Schmidt, Tobler, Weinhold.

Ihnen allen sage ich für meine wissenschaftliche Förderung aufrichtigen Dank.

Thesen.

1. Die sprachlichen Gründe, welche Graß in der Ausgabe des Adamsspiels (in W. Förster's Roman. Bibl. Nr. 6, Halle 1891) gegen eine Zusammengehörigkeit dieses Spiels und der ihm in der hs. unmittelbar folgenden Predigt geltend macht, sind nicht beweiskräftig.
2. Orm bezeichnet im Ormulum mit Konsonantenverdoppelung Kürze des vorangehenden Vokals.
3. Die Bardendichtung ist durch Heinr. Wilh. v. Gerstenberg in die deutsche Litteratur eingeführt worden.